الجمهوريَّة العربيَّة السوريَّة
جامعة تشرين
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة
قسم اللغة العربيّة

الرؤى الفكريَّة والفنيَّة في روايات عبد السلام العجيلي

رسالة أعدَّت لنيل درجة الماجستير في اللغة العربيَّة وآدابها

إعـــداد
المغيـــرة الهويـدي

إشـــراف الدكتور
عبد الله أبو هيـف

الإهداء

إلى أمي وأبي

وكلّ عين رعتني حبّاً...

بطاقة شكر

INTELLECTUAL AND ARTISTIC VISION
IN

THE NOVEL OF ABDUL SALAM AL-OJAYLI

ABSTRACT

The novel in Syria in particular, and in the Arab world in general, is the art that could take a great interest more than any other literary genre in a short period of time. For many reasons, the novel was able to cover and assimilate the society, and get a benefit of other arts. Although the Syrian Arab novel was of a limited size and depth in its infancy and lacked of coherence and persuasion ,but it was able to exceed that in the subsequent stages of development and to address the many issues on different social, national and human dimensions.

Abdul Salam Al-Ojayli left a clear impact in the modern Arab literature at all its genres ,he wrote several novels dealing with issues of interest with the human issues , and expressing his view of reality , society and existence . The research deals with the art of novel by Al-Ojayli, relying on "Genetic Structuralism" because this approach examines the form and content together. For me, there are many reasons to choose this search, the most important point that there isn't any study in the Arabic literal field that dealt with all his novels, and the absence of study that applied Genetic Structuralism approach on his novels.

This research discussed the intellectual perspectives of Al-Ojayli`s novels, reflecting the awareness of a social class concerning its political , economical , social , and intellectual

circumstances , this class that seeks to change them, and this research examined the forms of awareness -The conscience and Possible conscience- and levels of conflict, and the

features of the social and political reality. Then the research Turned to examine the technical structures and its role in the expression of the awareness of social class, depending on studies from Western and Arab in this field.

The objective of this research is to show the relationship between the literal work with reality and society, and to emphasis on the role of the art of novel in particular, and literature in general to rephrase the relations that connect us with our surrounding environment and to offer us new concepts that uncover the human inners that always seek to understand the reality of its existence.

All in all, this research seeks to show the development of the criticism in the field of study and analysis of literal works .

﴿مُقَدِّمَة﴾

الرواية ، " ديوان العرب الحديث ". هذا الفنُّ الأدبي الذي استطاع أن يحظى في فترة وجيزة باهتمام كبير أكثر من غيره . يجيء متأخّراً ؛ ليصبح في المقدّمة بما يمتلكه من قدرة على إثارة مخيّلتنا ، وإضاءة الزوايا المعتمة في الذات البشريَّة ، يستثمر تفاصيل حياتنا اليوميَّة ، ويأخذ منا ما نحرص على إبقائه سرّاً غامضاً ؛ ليعيده إلينا أفكاراً وعواطف وأشياء نشترك بها مع الآخرين . والرواية ، مساحة واسعة للتلاعب بالزمان والأمكنة وملامحنا الخاصَّة ، و فضاء شاسع تتنسب به الكلمات إلينا ، وننتسب إليها في لحظةٍ يصعب فيها التميز بين ما هو خيالي وما هو واقعي تماماً، قبل أن تسلّمنا هذه اللحظة إلى أسئلة مهمّة جدّاً ؛ هل ما قرأناه كان حقيقة أم خيالاً ؟ وإن كان خيالاً فهل مازلنا نحن كما كنّا قبل القراءة أم أنَّ تغيّراً عظيماً قد حدث؟!

هذه الأسئلة تحيلنا إلى أهميَّة الرواية بما تتمتّع به من حريّة الحركة والتعبير نتيجة انفتاحها اللانهائي على الواقع ، وقدرتها على الهضم والإفادة من الفنون الأدبيَّة الأخرى ؛ لتتشكّل ملامحها بصورة متناسقة تؤكّد هذه الإفادة ، وتحتفظ بخصوصيّتها التي تميّزها من غيرها. وتتميّز الرواية بالاختلاف بما يجعل لكلِّ رواية نكهتها الخاصَّة . هذه النّكهة التي تكتسبها من قدرة الروائيين على تناول ذات الموضوع ، وكتابته بطريقة مختلفة.

إنَّ الرواية في الأدب العربي فن حديث نسبيّاً ، وهذا ما يبرّر ضعف البدايات ؛ فقد كانت تفتقر إلى التماسك والإقناع ، لكنّها استطاعت أن تتجاوز ذلك في مراحل تطوّرها اللاحقة ، وأن تعالج الكثير من القضايا على اختلاف أبعادها الاجتماعيّة والوطنيَّة والإنسانيَّة. وقد تيسَّر لها أن ترتقي بفضل اهتمام النقد وتطوّر أدواته ، وجعلت من الخطاب الروائي وسيلة للتواصل الحضاري، وتعبيراً عن مشكلات الإنسان في نظرته للواقع وللحياة ، وذلك بفضل إبداع الروائيين الذين استطاعوا أن يقدّموا لنا روايات كثيرة تميّزت بجودتها الفنيَّة ، وحرصها في الوقت ذاته على استيعاب جوانب الحياة المختلفة . وكان لابدَّ للنقد العربي في مقاربته للنصوص الأدبيَّة وفهمها من الخوض في مجالات، ومفاهيم تتعلّق بنظريَّة الأدب وطبيعته ووظيفته . وهذا ما كان سبباً في تعددِّ المناهج النقديَّة ، واضطراب ساحة النقد العربي ؛ كما أنَّ موقع النقد العربي في الساحة النقديَّة يجعله متأثّراً بما يصدّره النقد الغربي من نظريات ، ومناهج تزيد من الشعور بالأزمة التي يعانيها الباحث . هذا ما جعل من الكتابة النقديَّة العربيَّة مرتبطة بالمناهج

النقديَّة في الغرب ، ومرتهنة برؤية نقديَّة خاصَّة ؛ تنطلق من شروطها التاريخيَّة والاجتماعيَّة والفكريَّة بما لا يتّفق مع خصوصية الواقع العربي وتطوّراته .

هذا الارتباط كان سبباً في وقوف النقد على مسافة بعيدة من النصوص الأدبيّة . إلاَّ أنّ هذه الأزمة النقديَّة تصوّر في الوقت ذاته كثرة المناهج النقديّة المتاحة أمام الباحث في دراسة الرواية بوصفها نصّاً تُوظّف فيه اللغة وإمكاناتها المتعدّدة توظيفاً جمالياً وفنيّاً، ويحمل دلالات ومضامين تجعل من دراسته ، وسبر أغواره ، ومعرفة أبعاده أمراً ضرورياً .

إنَّ البحث في الفنِّ الروائي عند عبد السلام العجيلي يؤكّد الرغبة في فهم أعماله الروائيَّة وإضاءتها ؛ فقد ترك العجيلي أثراً واضحاً في الأدب العربي الحديث على اختلاف أجناسه ، وكتب العديد من الروايات الّتي عالجت قضايا تهمُّ الإنسان ، وتعبِّر عن نظرته تجاه الواقع والمجتمع . واستطاعت رواياته أن تنقل لنا صوراً حيّة من الواقع الذي جعلته مادتها ، وأعادت صياغته بطريقةٍ تسهم في تجسيد وعي الطبقة الاجتماعيَّة التي تتعرّض لها بما يفضي إلى التعبير عن رؤيا العالم التي تتشكّل في وعي الطبقة ، وتتحدّد في العمل الروائي عبر جملة الأفعال والأقوال والأفكار التي تنهض بها الشخصيّات الروائيَّة ، وقد عبّرت أيضاً عن سعيها إلى رصد ملامح مرحلة تاريخيَّة من تاريخ سوريَّة الحديث . وهذا السعي يجعل من الكتابة الروائيَّة تمثيلاً واعياً لواقع المجتمع السوري بكلّ ما في هذا الواقع من ملامح وأفكار ورؤى تتشابه حيناً ، وتتناقض أحياناً أخرى ، كما أنَّ الواقع الذي يشكّل خلفيَّة لرواياته ، ومسرحاً تتحرّك عليه الشخصيّات ، يتميّز باتّساع مساحته ، واختلاف أبعاده المكانيَّة والزمنيَّة بما يجعله منفذاً للتعبير عن تطلعات الطبقات الاجتماعيَّة ، ووعيها إزاء ظروفها المعيشيَّة والاجتماعيَّة والفكريَّة والسياسيَّة .

ينطلق البحث من مبدأ التناظر والتماثل بين بنية العمل الروائي المتخيّل ، والبنية الذهنيَّة في فكر الطبقة الاجتماعيَّة . وهذا التناظر هو الأساس الذي تعتمده البنيويّة التكوينيّة التي تلبي حاجتنا إلى منهجٍ مناسبٍ لدراسة الأعمال الأدبيَّة ، عبر ربطه بين العمل الفني والمرحلة التاريخيَّة والاجتماعيَّة ؛ فالعمل الأدبي هو ظاهرة اجتماعيَّة قبل أن يكون بنية فنيَّة وجماليَّة . ولا يمكن شرح هذه الظاهرة ، وتفسيرها إلاَّ بربطها بالطبقة الاجتماعيَّة التي صدر عنها . وهذه البنية الذهنية في سعيها الدائب إلى تعديل العالم الخارجي تسعى باستمرار إلى تحقيق وضعيِّة متوازنة فيه سرعان ما تصبح بدورها متجاوزة .

إنَّ العمل الأدبيّ ؛ هو تعبير عن وجهة نظر إلى العالم ، ووجهة النظر هذه ليست فرديَّة بل اجتماعيَّة ، وتتجاوز الفرد لتتكوّن في وعي الطبقة ؛ لذلك فإنَّ كلَّ عمل أدبـــي لا يكتســـب دلالته الحقيقيّة إلا في دمجه مع بنية اجتماعية ما . وهذا التصوّر للعلاقة بين العمل الأدبـــي ، والبنيات الذهنيَّة الموجودة في وعي الطبقة الاجتماعيَّة ، يشكّل القاعدة التي تنطلق منها الدراسة للوقوف على رؤيا العالم التي تتشكّل من أفكار ، وتطلّعات الطبقة الاجتماعيَّة في سعيها إلى فهم واقعها بوصفه كلاً متناسقاً .

هدف البحث :

وقع اختياري على هذا البحث ، وهو " **الرؤى الفكريَّة والفنيَّة في روايات عبـــد الســـلام العجيلي** " رغبة منّي في دراسة الفن الروائي عند د. عبد السلام العجيلي ، وفـــي ســـعي إلـــى استدراك النقص في مكتبة النقد العربي ؛ حيث إنّني لم أجد بحثاً يتناول الفـــنَّ الروائـــي عنـــد العجيلي ، فقد صدرت كتبُ عديدة تتناول رواية بعينها ، أو تتعرّض لرواياتـــه بشـــكل ســـريع وموجز . وتضافرت هذه الرغبة مع السعي إلى دراسة الروايات دراسة نقديَّة تربط بـــين بنيـــة العمل الروائي ، والبنية الذهنيَّة للطبقة الاجتماعيَّة في سعيها إلى فهم واقعها ، وتغييره انطلاقـــاً من ظروفها ؛ لذلك يسعى البحث إلى ربط بنية العمل الروائي ببنية أوسع ، بمـــا يفضـــي إلـــى إظهار الرؤى التي ينطوي عليها العمل الأدبي في تعبيره عن وعي طبقة اجتماعيَّـــة محـــدّدة ، ويسعى في شقه الثّاني إلى دراسة البنى الفنيَّة ، وقدرتها على تمثيل وعي الطبقة الاجتماعيَّـــة ؛ وذلك عبر تحليل العناصر الفنيَّة بطريقة تستهدف الكشف عن البنى الفنيَّة في تعبيرها عن بنـــى فكريَّة مضمونيَّة عميقة في العمل الروائي .

يطمح البحث إلى إضاءة العلاقة التي تربط العمل الأدبي بالواقع والمجتمع . والتأكيد على دور العمل الروائي بخاصَّة ، والأدبي بعامَّة في إعادة صياغة العلاقات التي تربطنا بالأشياء من حولنا ، وتقديم مفهومات جديدة من شأنها الكشف عن كوامن الذات البشريَّة في سعيها المســـتمر إلى فهم حقيقة وجودها ، كما يسعى إلى الكشف عن التطوّر النوعي الذي وصل إليه النقد فـــي دراسة ، وتحليل الأعمال الأدبية .

منهج البحث

تستند الدراسة إلى **المنهج البنيوي التكـــويني** ، الـــذي نظّـــر لـــه **لوســـيان غولـــدمان** (Lucien Goldman) ، وحاول أن يقارب بين البنيوية بطابعها الشكلي ، والفكـــر الإيـــديولوجي

الماركسي، مستفيداً من إسهامات البنيوية ، والنقد الاجتماعي ، وأساسيات علم اجتماع النص . والبنيويَّة التكوينيَّة منهجٌ يقوم على المزاوجة بين دراسة النص الأدبي من الناحية الفنية ، وربطه بالمرحلة التاريخية والاجتماعية التي صدر عنها ، وهو بهذه المزاوجة يسهم في كشف خصائص النص المدروس ، وفي تتبع تشكل الوعي في ذهن تلك الطبقة ، وتطوره بما يؤدي إلى رؤيا أشمل للعالم .

والملاحظ أنَّ الدراسات الأدبيَّة بعامَّة تتّخذ منهجاً محدّداً لدراسة العمل الأدبي ، وهي على الأغلب ، لا تخرج عن شكلين : الشكل الأوّل ؛ يبحث في بنية العمل الأدبي ، وعلاقاته الداخليَّة على مستوى اللغة ، والشكل الثاني ؛ يبحث في العلاقات التي تربط العمل الأدبي بالظروف الخارجيَّة على اختلافها ، وتخرج به إلى مساحات أخرى اجتماعيَّة أو نفسيَّة . أمّا المنهج البنيوي التكويني فينطلق من المزاوجة بين مستويين غير منفصلين ، ويمثّلان مقاربة داخلية وخارجيَّة ، تقوم على الربط المستمر بين داخل العمل وخارجه ؛ فالعمل الأدبي في جوهره هو نسق من العلاقات المتلاحمة داخلياً ، ولكنَّ هذا لا يعني أنّ هذا النسق نظام مستقل عن غيره . ولا يكتفي المنهج بالبحث في النظام الذي يؤلّف بين هذه العلاقات فحسب ، بل يضطر بمجرد أن يتعمّق المنهج في كشف هذه العلاقات إلى العودة خارجاً حيث الطبقة الاجتماعيَّة . غير أنّه لا يتوقف عندها إلا لكي يفهم رؤيتها ؛ لأنّها البنية الأشمل التي أنتجت بنية العمل الأدبي ، ليعود مرّة ثانية إليها .

إنَّ البنيويَّة التكوينيّة هي المنهج الرئيس الذي يعتمد عليه البحث ، ويفيد في الوقت ذاته من أدوات البنيويَّة الشكليَّة ، ولاسيّما إسهامات كبار النّقاد البنيويين ، مثل تزيفتان تودوروف ورولان بارت وهنري جيمس وجيرار جينيت وفيليب هامون وغيرهم في دراسة البناء الفني لأعمال العجيلي الروائية.

الدراسات السابقة وخطَّة البحث :

كثرت الدراسات التي تناولت الرواية مادةً للبحث ، وشغلت حيّزاً واسعاً في الدراسات الأدبيَّة والنقديَّة المعاصرة ، كما تنوّعت المناهج النقديّة التي استعان بها النقّاد في دراساتهم ، ولاسيّما الوصفي ، والتكاملي ، والنفسي ، والبنيوي . وهذا التنوّع ساهم كثيراً في توسيع دائرة النقد العربي ، وتشعّب محاورها ، وتداخلها مع غيرها من دوائر النشاط الإنساني والمعرفي . إلاَّ أنّ هذا التنوّع ، والاتّساع كان سبباً في اضطراب النقد بسبب تعدّد المصطلحات وتضاربها ، واختلاف الرؤية النقديَّة التي ارتبطت بشكل وثيق بالميل الشخصي ، ولاسيّما في مرحلة البدايات

التي تجاوزها النقد العربي بجدارة ؛ لينتقل إلى مرحلة أكثر وضوحاً والتزاماً بأصول البحث ومناهجه .

إنَّ الدراسات التي تناولت أدب العجيلي كثيرة جداً ، ويصعب حصرها ، وإن تركّزت في معظمها على نتاجه القصصي بشكلٍ خاص ، وجاء بعضها الآخر على هيئة عرضٍ سريع لنتاجه الأدبي وقيمته الفنيَّة والجماليَّة ، كما كثرت الأبحاث التي تناولت حياة العجيلي وأدبه دون أن تسعى إلى استقصاء الدلالات التي تنطوي عليها أعماله الأدبيَّة . أمّا الدراسات التي تخصّصت في رواياته ؛ فهي قليلة جدّاً ، وحاول قسم منها الوقوف على جانب محّدد في الرواية ممّا أدّى إلى تجزئة العمل الأدبي وتشويهه . أمّا القسم الآخر فسعى إلى دراسة الروايات ضمن دراسة أشمل تعنى بظاهرة محدّدة في بحثه . وقد حرص هذا البحث على الإفادة من مجمل الدراسات ، وعدم الاكتفاء بها ، منها ؛ (روايات تحت المجهر) لحسام الخطيب ، و(المغامرة الثانية في الرواية العربيَّة) لنضال الصالح ، و(الرواية السورية) لسمر روحي الفيصل ، و(جماليات الرواية) لإبراهيم علي نجيب ، و (الرواية السوريَّة 1967- 1977) لنبيل سليمان . وقد ساهمت هذه الدراسات في إنجاز البحث لما توافرت عليه من حصيلة نقديَّة ومعرفيَّة مهّدت الطريق أمامه ، وأضاءت السبيل إلى الإحاطة الشاملة بالفنَّ الروائي ، واستيعاب وجهات النظر المختلفة في تعاطيها مع العمل الروائي بخاصَّة .

وقد قسّمت البحث إلى مقدّمة وتمهيد وبابين وخاتمة وملحق ، فتوقّفت في **المقدّمة** عند مفاتيح البحث : هدفه ، منهجه ، الدراسات السابقة ، خطّة البحث .

توقّف البحث في **التمهيد** عند نشأة البنيويَّة وتطوّرها ، مستأنساً بما جاء في الدراسات التي نظّرت للبنيويَّة ، وتحدّث عن إسهامات فرديناند دوسوسير، وعن دور حلقة موسكو ، وحلقة براغ ، ودور رومان جاكبسون في البحث في أدبيّة الأدب ، وإسهامات النقاد في إرساء صرح البنيويّة ، مثل فلاديمير بروب و فكتور شكلوفسكي وغيرهم ، وتطوّرها وتشعّبها على أيدي رولان بارت و نوام شومسكي وجاك لاكان . كما توقّف التمهيد عند البنيويَّة التكوينيَّة ، وإفادتها من فلسفة ماركس و هيغل و لوكاتش ، وصياغتها على يد لوسيان غولدمان، وسعى إلى الوقوف عند المقولات الأساسيّة مثل ؛ مقولة الوعي الفعلي ، والوعي الممكن ، ورؤيا العالم ، قبل أن ينتقل إلى البنيويَّة التكوينيَّة في النقد العربي ، ويستعرض بشكلٍ موجز بعض الدراسات التي تناولته تنظيراً وتطبيقاً .

انصرف البحث في **الباب الأول** : **((الرؤى الفكريَّة في روايات العجيلي))** إلى دراسة الرؤى الفكريَّة التي تنطوي عليها أعمال العجيلي ، وقد قسّمت الباب الأوّل إلى ثلاثة فصول .

توقّف البحث في **الفصل الأوّل ((أشكال الوعي في روايات العجيلي – " قلوب على الأسلاك " أنموذجاً))** عند أشكال الوعي في الروايات بعامَّة ، وحدّد شكلي الوعي حسب البنيويّة التكوينيَّة ، محاولاً الالتزام بمقولة المنهج ، بعيداً عن التقسيمات التي اعتمدها النّقاد في فهمهم لهذه المقولة . واختار البحث رواية " قلوب على الأسلاك " أنموذجاً يعبّر عن وعي الطبقة الاجتماعيَّة التي يجسّدها العمل الروائي ، فعرض بشكلٍ سريع لموضوع الرواية ، وأهمِّ أحداثها وشخصيّاتها ، ثم انتقل إلى الحديث عن وعي الوحدة ، والأسباب التي أدّت إلى الانفصال ، وطبيعة هذا الوعي وجوهره ، ثم بحث في الوعي الفعلي الذي يعبّر عن واقع الطبقة البرجوازيَّة عشيّة الانفصال وفهمها لظروفها ، ونظر إلى الوعي الفعلي في صورتين ؛ صورة الطبقة البرجوازيَّة ، وصورة طبقات المجتمع الدنيا ، وحلّل صورة البرجوازيَّة التي اتّسمت بثلاثة ملامح ؛ النفعيَّة (الميكافيليَّة) والسعي إلى التأصّل ، والانزياح ، ثم انتقل إلى صورة المجتمع السفلي التي تميّزت هي الأخرى؛ بالتنافر ، والضعف ، والتشاؤم ، وتوقف البحث عند الوعي الممكن الذي عبّر عن سعي الطبقة البرجوازيَّة إلى الحفاظ على جوهرها الطبقي ، ورسم ملامحها التي تميّزت بالانهيار بشكليه : الهروب والفشل ، كما تميّزت بالتكيّف والتلاؤم مع الظرف السياسي القلق في تلك الفترة .

انصرف البحث في **الفصل الثاني** : **((أشكال الصراع في روايات العجيلي – "المغمورون" أنموذجاً))** إلى دراسة أشكال الصراع في الروايات ، وتوقّف عند رواية " المغمورون " ، فقدّم عرضاً لموضوع الرواية ، ثم انتقل إلى تحليل الصراع الذي اتّخذ أشكالاً ثلاثة : الشكل الأول تجسد في صراع الفلاح في منطقة الفرات مع الطبيعة ، أمّا الشكل الثاني فتجلّى عبر مجموعة من العلاقة الاجتماعيَّة التي رصدتها الرواية ، وتوقّف البحث عندها ، قبل أن ينتقل إلى الشكل الثالث الذي يمثّل تضافر قوى الطبيعة وأعراف المجتمع مع الدولة في مواجهة الفلاح ، بما يجعل من الصراع وسيلةً تعبّر عن رؤيا قاتمة تصوّر الظلم الذي لحق بفلاح منطقة الغمر ، وخضوعه التّام لسلطة تلك القوى .

انتقل **الفصل الثالث:((الواقع في روايات العجيلي – " باسمة بين الدموع " أنموذجاً))** إلى دراسة الواقع ، فتوقّف عند مفهوم الواقع عند العجيلي وأبعاده ، ثم انتقل إلى تحليل صورة الواقع في الروايات ، وتخصّص بدراسة صورة الواقع السياسي والاجتماعي في رواية باسمة

بين الدموع ، بعد أن قدّم موضوع الرواية . وانطلق في دراسة الواقع السياسي في المجتمع السوري في فترة الخمسينيات من ثلاثة محاور تشكّل أبعاده ؛ فبحث في الازدواجيَّة والعشائريَّة، وتحكّم المصلحة الشخصيَّة في تلك الفترة ، وضياع الرؤيا القادرة على تأسيس وضع سياسيٍّ اجتماعيٍّ سليم ، ثم انصرف إلى دراسة صورة المجتمع السوري المستمّدة من هذه الخلفيَّة السياسيَّة ؛ فنظر في صورة الماضي التي ترجّحت بين الرفض والخضوع ، ثم انتقل إلى تحليل العلاقة بين الرجل والمرأة في تلك الفترة ، وانتهى بالوقوف على طبيعة الوعي السياسي في المجتمع السوري في تلك الفترة .

توقّف البحث في **الباب الثاني** : **((الرؤى الفنيَّة في روايات العجيلي))** عند دراسة البنى الفنيَّة التي تساهم بتوضيح ، وبلورة الرؤى الفكريَّة التي تنطوي عليها الأعمال الروائيَّة ، وتفرّع البحث في هذا الباب إلى أربعة فصول .

سعى البحث في **الفصل الأوّل** : **((بنية الزمن الروائي))** إلى دراسة بنية الزمن ، مستأنساً بالدراسات النقديَّة العربيَّة والغربيَّة ، في محاولة لفهم طبيعة الزمن الروائي ، ثم انتقل إلى تحليل بنية الزمن في روايات العجيلي ، ونظر في المساحة الزمنيَّة التي تشغلها الأحداث ، ثم توقّف عند المفارقات الزمنيَّة ؛ فدرس الاسترجاع ووظائفه ومحفّزاته ، والاستباق . ثمَّ انتقل إلى دراسة التقنيات الزمنيَّة (الخلاصة ، الحذف ، المشهد ، الوقف) ، ودورها في إبطاء حركة السرد وتسريعه.

انتقل في **الفصل الثاني: ((بنية المكان الروائي))** إلى دراسة المكان، معتمداً على الدراسات العربيَّة والغربيَّة ، وميّز بين المكان الروائي والمكان الطبيعي ، ثم انتقل إلى وصف المكان الذي يعدُّ وسيلة شائعة في تقديم المكان ؛ وذلك عبر تسمية المكان ، ودور اللغة في تشكيل صورته المتخيّلة ، ثم انصرف إلى تحليل بناء الفضاء الروائي الذي يتشكّل من اختراق الشخصيّات لمجموع الأمكنة الروائيَّة على الأغلب ، و انتقل بعد ذلك إلى دراسة الفضاء ، وتحليل بنيته التي تميّزت بالاتّساع والشمول والاستناد التام إلى المكان الموصوف ، وانتهى عند دور الفضاء الروائي في تشكيل وعي الطبقة الاجتماعيَّة ، ودوره في تشكيل العلاقات التي تدمغ الطبقة بطابعها الخاص ، ومشاركته في صياغة الرؤيا التي ينطوي عليها العمل الروائي .

أمّا **الفصل الثالث** : **((بنية الشخصيَّة الروائيَّة))** ، فقد توقّف عند دور الشخصيَّة الروائيَّة بوصفها عاملاً بنائيّا مهمّاً ، مستعيناً بالدراسات العربيَّة والغربيَّة . ونظر البحث في أساليب تقديم الشخصيَّة ، واهتمام الراوي بتقديم الشخصيّات ، ورصد ملامحها الجسديَّة

والنفسيَّة، ودور الراوي والشخصيّات في التقديم ، وتوقف عند دور الاسم الشخصي بوصفه عاملاً من عوامل الإيهام بواقعيّة الرواية ، ثم انتقل إلى تصنيف الشخصيّات ، التي توزّعت في ثلاثة نماذج : الشخصيَّة الجاذبة ، والشخصيَّة المنفّرة ، والشخصيَّة التابعة ، واعتمد البحث هذا التصنيف مستأنساً بالدراسات العربيَّة والغربيَّة ، وربط بين الشخصيَّة ، ودورها في التعبير عن الطبقة الاجتماعيَّة ؛ في محاولة لربط البنى الفنيَّة بالبنى المضمونيَّة .

توقّف **الفصل الرابع : ((بنية السرد الروائي))** عند أهميَّة السرد ، ودوره في تقديم القصَّة ، ثم انتقل إلى دور الراوي في تقديم وصياغة الحكاية وبناء عالمها المتخيّل . وطريقة حضوره في العمل الروائي ، ونظر في علاقة الراوي بالمروي . وتشبّثه باللاموقع بما يعبّر عن رغبة الروائي بالسيطرة على المجتمع الروائي ، ثم انصرف إلى تحليل الرؤية السرديَّة عبر النظر في موقع الراوي وزاوية " التبئير " ، وسعى بعد ذلك إلى تحليل صيغتي الخطاب السردي؛ العرض والسرد، وبحث في طريقة اشتغال هذين النمطين في الخطاب بوصفهما صيغتين كبريين ، تتفرّع منهما صيغ صغرى ؛ تسهم في إغناء الخطاب واستثمار كل الصيغ لتقديم الحكي والتعبير عنه . وانتقل البحث إلى الوصف وطريقة حضوره في العمل الروائي ، ووظيفتيه ؛ الجماليَّة والتفسيريَّة ، ودوره في صياغة رؤيا الطبقة الاجتماعيَّة ، ثمَّ درس نظام السرد ، وانصرف في نهايته إلى دراسة لغة السرد وخصوصيتها ومستوياتها، ودورها في التعبير عن وعي الشخصيّات ، ومستواها الاجتماعي والثقافي، وأهميّتها بوصفها أداةً للتعبير عن واقع الطبقة ، وملامحها الخاصَّة التي تميّزها من غيرها .

اختتم البحث بمجموعة من النتائج والمعطيات التي توضّح العلاقات والقوانين التي تربط أجزاء العمل الروائي فيما بينها ، وصياغة الرؤيا التي تنطوي عليها أعمال العجيلي الروائيَّة .

أضيف ملحق يعرض حياة العجيلي وسيرته الأدبية ، وثبت للمصادر والمراجع ، وفهرس الموضوعات .

﴿تَمْهِيد﴾

لم تنل أيَّة ظاهرة معرفيَّة علميَّة اهتماماً يقارن بالاهتمام الواسع الذي حظي بـــه مفهـــوم البنية الذي شمل العلوم الإنسانية على اختلافها بعامَّة ، والدراسات اللغويَّة بخاصَّة ؛ الحاضـــن الرئيس لهذه الظاهرة الَّتي تلقفتها العلوم الأخرى ، وتأثَّرت بمنجزاتها على صعيد اللغة بما قدَّمه فرديناند دو سوسير(Ferdinand de Saussure) . وقد ((ظهرت البنيوية كمنهجٍ ومذهبٍ فكـــريّ على أنَّها ردة فعل على الوضع الذري الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشـــرين))[1]، وبوصفها طريقة للبحث في الواقع ، وفي العلاقات التي تسود الأجزاء والمكونات الّتي تشكّله ؛ فهي طريقة لمعالجة الكون بما فيه الإنسان ؛ وذلك من خلال فهم تلك العلاقات الّتي تربط بـــين الأجزاء ، فلم يعد مهماً النظر بالجزئيات الّتي تشكّل الكلَّ، ولا النظر إلى الكلِّ الذي يتألف مـــن أجزاء مجتمعة ، بل النظر في العلاقات التي تربط تلـــك الأجـــزاء فيمـــا بينهـــا . والمقصـــود بالعلاقات؛ القوانين التي تنجم عن دراستها ، وتساهم في تكوين البنية ذاتهـــا . وهـــي بـــذلك ((طريقة بحثٍ في مكوِّنات الواقع ، وكشف علائق هذه المكوِّنات وتفاعلاتها))[2]. وتعد البنيوية من أكثر المناهج الأدبية اهتماماً بالنص؛ وذلك عبر دراسته دراسةً علميَّة منهجيَّة تنطلـــق مـــن النَّص ذاته ، وتبقى في فضائه الخاص بعيداً عن المؤثرات الّتي لا تحفل بها ، ويعدُّ إدخالها في دراسة النص أمراً تعسفيَّاً . وقد توسّع النقد البنيوي وتشعَّبت طرقه عبر مراحل تطوره ((حتى خيَّل للقارئ أنَّ البنيوية لا وجود لها على شكل مذهب متماسك ، وأنَّ هناك- بنيويات- بقدر ما هناك بنيويين))[3]. وهذا التطوّر في البنيويَّة يؤكّد هيمنتها على الدراسات الأدبيَّة زمناً طويلاً .

1- **نشأة البنيويّة وتطوّرها** :

تدين البنيويَّة في نشأتها لإسهامات جليلة قدَّمها مفكِّرون ونقَّاد منذ بداية القرن العشرين ، فقد انطلقت شرارتها الأولى في محاضرات الناقد السويسري " فرديناند دو سوســـير " ، فكـــان

1- الرويلي ، ميجان(وسعد البازعي) : " دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً " ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ، طـ2 ، 2000 ، ص 32 .

2- حامد جابر، يوسف : " البنيوية في النقد العربي المعاصر" ، مؤسسة اليمامة الصـــحفية ، الريـــاض ، العـــدد 128، ط1، 2004، ص71.

3- الخطيب ، حسام : " جوانب من الأدب والنقد في الغرب " ، منشورات جامعة البعث ، حمص ، 2000–2001، ص433.

بذلك من المبشرين باللسانيات البنيوية ، وقد تحدَّث في هذه المحاضرات عن مجـالات اللغـة ، وأنظمتها المعرفية المختلفة ، وقدَّم مبادئ عديدة كان لها بالغ الأثر في تكوُّن البنيوية . من هـذه المبادئ ؛ تفريقه بين " اللغة " والكلام "، ليكون بذلك سبَّاقاً ((في التمييز بين " اللغـة " كنظـام اجتماعي و الكلام " كممارسة فرديَّة)) [1]، كما كان له الفضل في الحديث عن " علم العلامة" ، فقد حدّد طبيعة العلامة اللغوية ، ورأى أنَّها تتألف من ركنين هما : الدال ، والمدلول ، إذ يمكن تحديد الدال في سياق الكلام ؛ لأنَّه يتألف من سلسلة من الوحدات الصوتية ، بينما يصعب تحديد المدلول الذي يحيلنا الدَّال إليه عبر تصوّر معيِّن له ، ((فالدال هو الترجمة الصوتية لتصوّرٍ ما ، والمدلول هو المستثار الذهني لهذا الدال))[2] ، وتبدو بذلك العلاقة بين ركني العلامـة اللغويـة اعتباطيَّة ، وليس من الممكن تحديد المدلول بإحالته إلى غرض ما في العالم ، بل يدخل فـي إمكانات معنى متعددة .

هذا التمييز بين ركني العلامة ، وتحديد طبيعة العلاقة بينهما على أنَّها اعتباطية ، كـان سبباً في ((إغلاق البنيويين بنية النص داخل نظام هذه البنية المحكم بكونها لا تحيل إلى العـالم الخارجي، ولا يمكن الاستناد إلى هذا العالم في فهم طبيعة هذه البنية))[3]، وهو بملاحظاته ساهم في تقديم عدَّة مبادئ ومفاهيم ساعدت على نشوء البنيوية وتطورها .

تضاف إلى إسهاماته الَّتي تعد حجر الأساس في البنيوية ، إسهامات المدرسـة الشـكليَّة الروسيَّة الَّتي ترسَّخت في العقد الثاني والثالث من القرن العشرين ، فقد قامت " حلقـة موسـكو اللغويَّة ، وقد انضمَّ كثير من نقاد الأدب ، ومؤرخيه إلى تلك الحلقـة ، وسـمّيت بعـد ذلـك " الأبوجاز" (OPOJAZ) وذلك عـام 1916 ، وكـان زعيمهـا "رومـان جاكبسـون" Roman Jakobson) ، وأتيح للدارسين العمل بحريَّة في البلاد التي كانت تتمزق تحت أسـنَّة الحـرب الأهليَّة ، والتدخلات الأجنبية قبل أن تصبح الماركسيَّة راسخةً في الأدب ودراساته . وشرعوا بدراسة الأدب ، و((إنتاج نظريَّة أدب تهتمّ بالبراعة التقنية لدى الكاتب ، ومهاراتـه الحرفيـة، وتجنبوا البلاغة البروليتارية لدى الشعراء والفنانين))[4] ؛ وذلك انطلاقاً من شعارهم الذي تمحور

1- أبو منصور، فؤاد : " النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا- نصوص – جماليات- تطلعات " ، دار الجيـل ، بيـروت ط1، 1985، ص45.

2- فضل ، صلاح : " نظرية البنائية في النقد الأدبي" ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 1998 ، ص20.

3- حامد جابر ، يوسف : " البنيوية في النقد العربي المعاصر" ، ص 15.

4- سلدن ، رامان: "النظرية الأدبية المعاصرة" ، ترجمة : سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسـات والنشـر ، بيـروت ، ط1، 1996، ص16 .

حول " الكلمة المكتفية ذاتياً "[1] ، وتنظر الشكليَّة الروسية إلى العمل الأدبي على أنَّه كائن مستقل ذو كيانٍ خاص، وهي ترفض بشكلٍ قاطعٍ الدراسات التي تدخل الظروف الخارجية في دراسة النص الأدبي ؛ فالغاية من النقد يجب أن تتركَّز كما يرى "رومان جاكبسون " في البحث في أدبيَّة الأدب ؛ لأنَّ ((موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبّية ، أي ما يجعل من عمل ما أدبيًّا))[2]. ويتمُّ تحديد الأدبيَّة في الأدب عبر البحث في العناصر اللغوية داخل النظام الخاص بالنص الأدبي.

إنَّ تركيز الشكليين على الاهتمام بالبراعة اللغوية ، والتقنيات والوسائل المستخدمة في الأدب ، انحاز بهم إلى معاملة الأدب ودراسته بوصفه استعمالاً انحرافياً للغة ؛ فمادة الأدب هي اللغة التي تنحرف عن الاستخدام العملي الذي يسعى لتحقيق وظيفة تواصلية إلى اللغة الأدبية التي تجعلنا ندرك الأشياء بطريقة مختلفة . وهذا يفسّر إصرارهم على دراسة الأدب بعيدا عن العناصر الخارجية ، ويفسر رفضهم أيضاً لتفسيرات الخيال والعبقرية ، وما يتعلق بالمؤلف وعلاقته بالنص الأدبي . وهذا ما نظّر له فكتور شكلوفسكي (Victor Ckulovski) الذي وجّه نقداً لاذعاً للرمزيين في ربطهم الشعر بواقعٍ غير مرئي ، كما أنَّ تقنية الفنِّ تتمثل في زيادة صعوبة الإدراك وإطالته، ((لأنَّ عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ، ولابد من إطالتها . والفن طريقة لتجريب فنية موضوع ما، أمَا الموضوع فليس بمهم))[3].

تبرز محاولة الناقد الروسي " فلاديمير بروب "(Vladimir Propp) من جملة المحاولات المهمّة في دراسة النص الأدبي ، فقد قدَّم بحثاً تناول فيه دراسة الحكايات الشعبيّة في روسيا لتأكيد وحدة العمل الفني ؛ بعنوان " علم تشكل الحكاية " ، حيث قام بتحليل (150) حكاية شعبية ، وتوصل إلى نتائج مهمة في دراسته تتعلّق بتحديد الوظيفة في تلك الحكايات ، ورأى أنَّ الأدب يتميّز بامتلاكه لعدد لا حصر له من الوظائف ؛ ليكون بروب((بذلك مهّد الطريق أمام ليفي شتراوس الذي وضع تقاليد للتحليل البنيوي للقصص))[4] .

1- سلدن ، رامان: "النظرية الأدبية المعاصرة" ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ص 15 .

2- حامد جابر ، يوسف : " البنيوية في النقد العربي المعاصر" ، ص.97

3- سلدن ، رامان: " النظرية الأدبية المعاصرة " ، ترجمة: سعيد الغانمي ، ص20 .

4- الراغب ، نبيل : " موسوعة النظريات الأدبية " ، أدبيات ، مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، بيروت، لبنان ، ط1، 2003، ص 107.

تبقى إسهامات المدرسة الشكليّة الروسية عظيمة في بعث الحياة في النقد ، وإقامة جسور التواصل بين اللغة والأدب ، والتمهيد للتحليلات البنيوية للسرد والشعر على حدٍّ سواء . لكنّ التطورات السياسية لم تتح للمدرسة المجال لتتطور في الاتحاد السوفيتي الذي تبنّى الماركسية ؛ فقد تعرّض أعضاؤها للانتقاد بحكم تركيزهم على دراسة القوانين الداخلية للأدب ، وعدّوا اللغة هي الوسيط بين الحياة والأدب ، بوصفها نظاماً مستقلاً بذاته ، والحياة تدخل في علاقة متبادلة مع الأدب على المستوى اللغوي ؛ ((فوظيفة الأدب بالنسبة للحياة الاجتماعية إنما هي أساساً وظيفة لغوية ؛ أمّا الوظائف التركيبية للعناصر الداخلة في العمل الأدبي وعلاقتها بقصد المؤلف فهي ليست في رأي الشكليين سوى خمائر أولية))[1] . وقد تراجع عن بعض هذه الآراء أعضاء المدرسة الشكلية ، وحاولوا التوفيق بينها وبين التيار الاجتماعي ؛ حيث نجد شكلوفسكي يعترف بالدور الاجتماعي في الأدب ، في محاولة للمقاربة بين الشكلية والتصور الاجتماعي ، ويدعو إلى ضرورة أخذ البعد النفسي والاجتماعي في نظرية الأدب بقوله : ((إنَّ تجاهل القضايا غير الجمالية بطريقة جذريّة يعتبر خطأ ، إذ أن التغييرات الفنية يمكن أن تحدث بل هي تحدث بالفعل – على أساس عوامل غير جمالية ؛ وذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى ، أو عندما تظهر مقتضيات اجتماعية جديدة))[2]. وهذا التقارب نجده في المرحلة الأخيرة من عمر الشكليَّة الروسية عند ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) الذي حاول هو الآخر الجمع بين الشكليَّة والماركسية ، فهو وإن كان متأثرا بالشكليَّة في الاهتمام بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية ؛ فقد دعا إلى الربط بين اللغة والإيديولوجية ، وعدم فصلهما عن بعضهما ، وهذا ما عبّر عنه فولوشنوف (Volohenwv) ، بقوله : ((إن الوعي نفسه يمكن أن يظهر ويتحول إلى واقعة معيشة في التجسيد المادي للعلامات فقط " واللغة – التي هي نظام إشارات مبني بناء اجتماعياً – هي نفسها واقع مادي))[3] . وإذا كانت هذه المحاولات قد ركّزت على التوفيق بين الشكلية والماركسية ، فإنَّ بعض أعضاء هذه المدرسة انتقل إلى براغ ؛ ليشكلوا هناك " حلقة براغ اللغوية " التي استمرت في دراسة الأدب بعيداً عن تلك المؤثرات ، ومنهم ؛ تنياتوف ، ورومان جاكبسون، حيث أثّروا تأثيراً كبيراً في تطور النقد الجديد ، وتشكّل البنيوية .

تكوّنت حلقة براغ اللغوية من نقّاد قدموا من روسيا وألمانيا وهولندا وفرنسا، وكان رومان جاكبسون المحرّك الأساسي لتلك الحلقة بعد أن كان مؤسّسا للمدرسة الروسية الشكلية .

1- فضل ، صلاح : " نظرية البنائية في النقد الأدبي" ، ص 72 .

2- المرجع السابق نفسه ، ص 71 .

3- سلدن ، رامان : " النظرية الأدبية المعاصرة " ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ص 31، 32.

واستطاعت هذه الحلقة أن تثري الدراسات اللغوية بأبحاثٍ عديدة ، و((أخذوا يتحــدثون بشــكلٍ صريح متماسك عن البنائية في اللغة))[1] ، حيث رأوا أن التحليل اللغوي يجب أن يعنى بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في اللغة . وقد استطاعت حلقة براغ تجنُّب كثير مــن أخطــاء الشكلية الروسية ، وقطعت خطوات واسعة في التخلص من الطابع الشكلي ، وأفادت من المبادئ الأساسيَّة التي وضعها فرديناند دوسوسير في علم اللغة ، و تهيَّأ لها استيعاب النظريــات التــي كانت سائدة في تلك الفترة . وبفضل حلقة براغ اللغوية تحوَّلت الشكلية الروسيَّة إلــى بنيويــة ؛ ليتحوَّل المصطلح إلى نظرية من أشهر النظريات التي لم تقصر نشاطها على مجــالات الأدب والنفس ، بل تحوّلت إلى منهج أخذ به علماء كثيرون في شتى العلوم الإنسانية والاجتماعية [2] .

استطاعت " حلقة براغ اللغوية " أن تواصل نشاطها بكثافة وفاعلية خلال العقد الأول من عمرها ، ولكنَّ التطورات السياسية عادت لتشكل ضغطاً على أعضائها ؛ وذلك بســبب انــدلاع الحرب العالمية الثانية ، والاحتلال النازي لتشيكوسلوفاكيا ، وسيطرة النظام الشيوعي في مرحلة أخرى على البلاد ، وفرض حظر على الدراسات البنيوية في الأدب والفن ، وهجــرة بعــض أعضاء الحلقة إلى الولايات المتحدة الأمريكية مثل ؛ رومان جاكبسون ، ورينيه ويلك، و تسنَّى لهما مواصلة نشاطهما النقدي الذي ترك عظيم الأثر في النقد الأدبي الجديد.

إنَّ البنيوية في النقد الأدبي استطاعت أن تشكّل لها قاعدة جماهيريَّة في الوسط الأدبــي بخاصة ، والأوساط الثقافية والمعرفية الأخرى بعامَّة . وقد تشعَّبت البنيوية ، واتّخذت مسارات متعددة في الدراسات الأدبية واللغوية ، وهذا ما يجعل من الإحاطة بها من جميع جوانبها أمــراً عسيراً، بل إنَّ تعريف البنية ذاتها يتعدد عند النقاد بحسب فهمهم لها ، وانحيازهم إلــى جانــب معرفي ما .

إذا تجاوزنا المرحلة الأولى من عمر البنيوية ، فإنَّ المرحلة التالية لها ، ممّثلة بجيل ثــانٍ من النقاد هم الذين زادوا في تشعّبها ، وأضافوا إسهامات جليلة إليها ؛ منها مــا قدّمــه العــالم اللغوي الأمريكي نوام شومسكي (Noam Chomsky) الذي تحدَّث عن البنية العميقة في اللغة ، داعياً إلى دراسة اللغة من الداخل ، مشيراً إلى القدرة التوليدية والتحويلية في اللغــة ، ((فــإذا كانت البنية السطحية هي هذا التتابع الصوتي المنتظم والمعبر عن معنى ، فإنَّ البنية العميقــة،

1- فضل ، صلاح : " نظرية البنائية في النقد الأدبي" ، ص75 .

2- ينظر : الراغب ، نبيل : " موسوعة النظريات الأدبية" ، ص 583 .

هي التي تقوم بتنظيم هذا التتابع ودفعه إلينا بطريقة تسمح لنا بفهمـــه))[1] . وحـــاول تحديـــد القواعد التوليدية والتحويلية التي تقوم بتنظيم عملية الكلام ، والكفاءة اللغوية ، فـــي محاولـــة لكشف قواعد اللغة ، ومعرفة طبيعة هذه القواعد وطرائقها . ومن جهة أخرى نجد الناقد البنيوي رولان بارت (Roland Barthes)، الذي رأى أنَّ الأدب ليس إلاَّ لغة، وهي((نظام من الإشارات ليس كائنه في محتواه، ولكنه في هذا النظام))[2] مؤكدا على أنَّ الطريقة التي تركب بهـــا بنيـــة النص هي ذاتها التي تعطيه قيمته التعبيرية . كما نجد أن البنيوية قد أفادت التحليل النفســـي ، وذلك بمساهمتها في اكتشاف القوانين النفسية في النصوص الأدبية، وهذا ما اشتغل عليه جـــاك لاكان (Jacques Lacan)، فقد حاول تحليل محتويات اللاشعور ، معتمداً على العلامـــة اللغويـــة ؛ليؤكد((أنّ بنية اللاشعور إنما هي بنية لغوية))[3]. ولا يتسع المجال لذكر جميـــع الإســـهامات التي ساعدت في نشوء البنيوية ، وتطورها خلال النصف الثاني من القرن العشرين .

تبرز البنيويَّة التكوينيَّة بوصفها شكلاً مهمّاً من أشكال البنيوية ، واستطاعت أن تجد لها متَّسعاً في فضاء النقد الجديد، فحاولت أن تقارب بـــين البنيويـــة بطابعهـــا الشـــكلي ، والفكـــر الإيديولوجي الماركسي ، مستفيدة من إسهامات البنيوية ، والنقد الاجتماعي ، وأساسيات علـــم اجتماع النص . وإن كانت هذه المقاربة أشدُّ عمقاً من محاولات ميخائيل باختين وغيره من النقاد الذين حاولوا التأكيد على الوظيفة الاجتماعية للغة ؛ لتنتج هذه المقاربة مـــا يســـمَّى بالبنيويـــة التكوينية التي نظرَّ لها الناقد " لوسيان غولدمان" (Lucien Goldman) ، ولاقـــت راوجـــاً فـــي الأوساط الأدبية والثقافية في العالم بعامَّة .

2- **البنيوية التكوينيَّة** :

تتجاوز البنيوية التكوينيَّة البنيوية الشكلية بالنظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلاً مستقلاً ، قائماً بحدِّ ذاته . والتجاوز الذي تؤديه البنيوية التكوينية يتجلَّى في الربط بـــين محتـــوى العمـــل الأدبي، والطبقة الاجتماعية التي يصدر عنها في علاقة تقوم على التناظر بـــين البنيـــات التـــي يحتويها العمل الأدبي المتخيل، والبنيات الذهنية الموجودة في فكر بعض الطبقات الاجتماعية .

1- حامد جابر ، يوسف : " البنيوية في النقد العربي المعاصر" ، ص 53 .

2- المرجع السابق نفسه ، ص 103 .

3- فضل ، صلاح : " نظرية البنائية في النقد الأدبي" ، ص 175 .

والعمل الأدبي حسب التكوينية ؛ هو ظاهرة اجتماعية قبل أن يكون بنيــة جماليــة ، وهــذه الظاهرة لا يمكن فهمها وشرحها إلاّ في علاقتها مع الجماعة ؛ فكل عملٍ أدبيٍّ لا يمكن فهمه أو شرحه إلا في دمجه في بنية حياة طبقة معينة ، وقد سعت بذلك إلى رأب الصدع بين البنيويّــة بصيغتها الشكليّة ، والماركسيّة الجدليّة ، والتوفيق فيما بينها، وهذا ما توضّــح عنــد لوســيان غولدمان ((الذي أراد أن يتوسط فيه بين النظريّة البنائيّة السكونيّة ، ونظريّة الاجتماعيّة الجدليّة في مقاربة النصوص ونقدها))[1] .

تبدو إفادة البنيوية التكوينية واضحة من فلسفة ماركس وهيغــل وكــانط وآراء جــورج لوكاتش التي طوّرها غولدمان فيما بعد ؛ فماركس(Karl Marx) نفسه قدّم صياغة مهمة فــي دراسة العلاقة بين الأدب والثقافة من جهة والمجتمع من جهة أخرى ، ورأى أنَّ البنية الفوقيــة تعتمد في وجودها على البنية التحتية أو القاعدة الاقتصادية والاجتماعية ؛ وبــذلك فــإنَّ الأدب ليس مستقلاً بذاته ، بل مرتبط بالظروف الماديّة للمجتمع [2]، أمَّا هيغل (Hegel) فقد تحدّث عن فكرة "الكليَّة" التي ساهمت في نشأة البنيوية التكوينية ؛ فــالواقع لا يمكــن فهمــه إلا بكليّتــه المتناسقة، ولا فائدة من عزل الظواهر الفردية عن بعضها. والكلية ذاتها هي القادرة على إفهامنا الجوهر المختفي وراء تلك الظواهر، ((فالحقيقة تكمن في الكلية ولكن الكلية ليست إلا الجــوهر الذي يتحقق في الصيرورة))[3]. وقد كان للتــراث الهيغلــي دور واضــحاً فــي آراء جــورج لوكاتش(Georg Lukasz) ولوسيان غولدمان في أنَّ النصوص الأدبيّة لها معادلها الــذي يمكــن تحويله إلى مدلولات إيديولوجية معينة . هذه الآراء التي أفاد منها لوكاتش ، فرفض إقامة علاقة بسيطة بين عناصر العمل الفني والفئات الاجتماعية المختلفة ، واستعمل مصطلح الانعكاس الذي يرى أنَّ العمل الأدبي يعكس الواقع ، ولكنَّ استعماله كان ذا دلالةٍ خاصة ؛ فليس المقصود بــه إبراز المظاهر السطحية ، بل تقديم صورة أصدق وأدقّ وأكثر حيويَّة ، وحركة للواقــع ، فهــو يرتدّ إلى النظرة الواقعية القديمة في أنَّ الأدب يعكس الواقع ، لكن ارتــداده لا يعنــي التمثيــل الفوتوغرافي للواقع ، بل تشكيل نمطيّ للواقع ؛ ليكون العمل الواقعي هو الذي يمتلــك (("كليــة

1- خرماش، محمد : " إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ج3- البنيوية التكوينية بين النظريــة والتطبيــق" ، ط1 ، 2001، ص7 .

2- ينظر : سلدن ، رامان: " النظرية الأدبية المعاصرة " ، ترجمة سعيد الغانمي، ص 42.

3- زيما، بيير: " النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي" ، ترجمة عايدة لطفي ــ مراجعة أمينة رشيد وسيد البحــراوي ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ،1991، ص46 .

اشتدادية " تتطابق مع " الكلية الامتدادية " للعالم نفسه))[1]؛ لأنَّ الكاتب الواقعي هو الذي يشكّل شخصيات ومواقف وأفعال نمطية تكشف عن جوهر معيَّن .

لقد كان تركيز جورج لوكاتش منصباً على الكليَّة والنمطيَّة التي يجب أن تتوفر في العمل الأدبي ؛ لأنَّ ((الشكل الفني القادر على بناء الخاص في النمطي هو وحده الذي يجوز أن يسمى واقعياً))[2]. وحاول تحديد العلاقة بين الفني والإيديولوجي في النص الأدبي ، ولاسيَّما الرواية التي خصَّها بدراساته ، وهو بذلك ((نصير كبير للفن الروائي الذي يعتبره الوجه الكاشف للتطور الحقيقي في الثقافة والتاريخ))[3]. وقد بدا تأثُّر غولدمان بجورج لوكاتش واضحاً في تنظيره للبنيوية التكوينية ، فقد ترجم عدداً من مقالاته وكتبه مثل ؛ كتاب " غوته والعصر "، و " نوفاليس والفلسفة الرومانسية للحياة " ، لكنَّ المميز في تأثُّره ، أنَّه اقتصر على المرحلة الأولى من كتابات جورج لوكاتش التي أعجب بها ، والتي قدَّم فيها ثلاثة كتب مهمة ، "الروح والأشكال" (1911) ، و"نظرية الرواية" (1916) ، و "التاريخ والوعي الطبقي" (1923) . وتجلّى هذا التأثّر في تطبيق كثير من مقولات لوكاتش مثل؛ الوعي الممكن، والنظرة الشمولية ، ومفهوم التشيؤ ، التي حاول تطبيقها في كتبه ، ولاسيّما في دراسته عن راسين وباسكال في كتابه " الإله الخفي "(1955) التي عبّر بها عن الرؤيا المأساوية التي تصوّرها أعمالهما، وربطها بالحركة الجنسينية، وفهم العلاقات في المجتمع الفرنسي بذلك القرن[4] .

يتميّز عمل لوسيان غولدمان عن أعمال الدارسين الماركسيين في تركيزه على التحليل البنيوي للنصوص الأدبيّة لاكتشاف الدلالات الخاصة به ، واستخراج الرؤيا الّتي تمثلها؛ فالعامل الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي ((يكمن في واقع أنَّ الأدب والفلسفة هما في مستويات مختلفة " تعبيران عن وجهة نظر إلى العالم" ، وإنَّ وجهات النظر إلى العالم ليست وقائع فرديَّة ، بل وقائع اجتماعية))[5]. وهو بذلك يرفض دراسة المحتوى، ويرى أنَّ العلاقة يجب أن تقوم على التناظر بين البنيات ؛ بمعنى أن الطابع الاجتماعي للإنتاج الأدبي يأتي من كون البنيات

1- سلدن ، رامان : " النظرية الأدبية المعاصرة " ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ص 51.

2- زيما ، بيير : "النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي" ، ترجمة: عايدة لطفي ، ص 49.

3- خرماش، محمد : " إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر –ج3- البنيوية التكوينية في النظرية والتطبيق " ، ص11.

4- للتوسع ، ينظر : شحيّد ، جمال : " في البنيوية التركيبية –دراسة في منهج لوسيان غولدمان" ، دار ابن رشد ، ط1 ، 1982، من ص 17 – 30

5- غولدمان ، لوسيان: " المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة " ، ترجمة : نادر ذكرى ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1، 1981، ص8 .

التي يحتويها عالمه المتخيل، مناظرة للبنيات الذهنية لدى بعض الجماعات الاجتماعية [1] ، ولا يمكن بذلك أن نعدَّ النص من إنتاج العبقريّة الفردية ، بل من صنع المجموعة التي ينتمي إليها ؛ فتجربة الفرد أقصر من أن تتمكن من إنتاج تلك البنيات الذهنية التي لا يمكن أن تتكون إلاَّ مـــن اجتماع ونشاط أفراد يخضعون لوضعية معينة لجماعة اجتماعية ، تشكّل تضافراً لبناءات تبـــثُّ في نفوس أفرادها تصورات لإيجاد حلول مناسبة للمشاكل التي تعانيها المجموعة فيما بينها؛ لذلك فإن العمل ليس نتاج شعور فردي ، وإنّما نتاج لحظة تاريخية تكسبها الكتابة شكلها الذي يميزها. إلا أنَّ غولدمان لا ينكر دور المؤلف ، بل يربط بينه ، وبين العمل الأدبي في قدرة الأوّل على تصوير تلك الرؤيا إلى العالم بأكبر قدر ممكن من التماسك ، وهذا ما لا نجده إلا عنـــد الكاتـــب المبدع الذي يستطيع بلورة نظرات معينة بصورةٍ واضحةٍ ومتماسكةٍ ؛ فالعمل المبدع هو الـــذي يكون أكثر فردية لأنه أكثر جماعيّة ، وإنَّ ((كبار الكتاب هم الذين يعبرون بطريقـــة متماســـكة نوعا ما عن رؤية كونية تتماشى مع أقصى وعي ممكن لطبقة اجتماعية))[2]

إنَّ البنيوية التكوينية منهج واضح في ربطه العمل الأدبي بالطبقة الاجتماعيـــة التـــي صدر عنها. والبنية في المنظور التكويني ليست بنية ثابتة، ساكنة ، بل متحرّكة ، ولها خلفيتهـــا التاريخية ، ومتغيرة بتغير المواقف والأفعال؛ وذلك لكي تتلاءم والموقف الجديد ((بمعنى أنَّـــه ليس هناك دوام للبنى إلا في أخص خصائصها الشكلية ، إنما تتحـــدد البنيـــة فـــي جوهرهـــا بضرورة تحقيق وظيفة في مناسبة بعينها))[3]، ولكي نفهم بنية النص لابدَّ مـــن ربطهـــا ببنيـــة أوسع، و دراسة العلاقة فيما بينهما بما يكشف عن رؤيا العالم التي ترتبط بالطبقة الاجتماعيـــة التي صدرت عنها، وهذا لا يتمُّ إلا في وضع البنية في سياقها العام والشامل.

البنيويّة التكوينيّة ورؤيا العالم :

تعدُّ المقولات النظرية ((مجموعة مـــن الطروحـــات الفكريَّـــة : الفلســـفيَّة و السياســـيَّة والاجتماعيَّة ، والدينيَّة ، والفنيَّة ، المصوغة تراكميّاً ، تبدع النصوص الروائيّة في ضوئها))[4]

1- ينظر : خرماش، محمد : " إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر -ج3" ، ص21.

2- خشفة ، محمد نديم : " تأصيل النص – المنهج البنيوي التكويني لدى لوسيان غولدمان" ، مركز الإنماء الحضاري ، حلـــب ، ط1، 1997، ص 12.

3- الخطيب ، حسام : " جوانب من الأدب والنقد في الغرب" ، ص 425.

4- غولدمان ، لوسيان: " مقدمات في سوسيولوجية الرواية" ، ترجمة : بدر الدين عرودكي ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1993 .

ويمكن تعريف رؤيا العالم، التي تعدُّ حجر الأساس في نظرية غولدمان على أنَّهـا الأفكـار والمشاعر والتطلعات التي تعبر عنها الطبقة ، أو تتجلّى في وعيهـا، و تمثِّـل سـعي الطبقـة الاجتماعيَّة إلى فهم واقعها ؛ وهي بذلك ((مفهوم تاريخيٌّ ، يصف الاتجاه الذي تتجه الطبقة ، أو المجموعة الاجتماعية ، في فهم واقعها ككل ، بحيث يصل هذا المفهوم ما بين قيم هذه الطبقة – أو المجموعة الاجتماعية –وأفعالها))[1]؛ لتكون الرؤيا جماعية تنتج عـن ذات فاعلـة تتجـاوز قدرات الفرد، وتجربته المحدودة ، وتعبر عن نفسها بأشكال مختلفة ، وتولـد مجموعـة مـن الأعمال . والعمل الإبداعي هو الذي يجسد تلك الرؤيا التي تتجلّى بشكل متماسك وواضح فـي الأعمال الكبرى ، أو عند كبار الكتاب والفلاسفة ، والسبب في ذلك ، هو قـدرتهم علـى أخـذ مكونات الواقع ، وصياغتها في عمل تتحقق فيه أقصى درجات التلاحم والتماسـك فيمـا بـين أجزائه .

إنَّ الوعي الذي يميز طبقة ما يتّخذ مستويين مختلفين ، هما : الوعي الفعلـي والـوعي الممكن . يتعلّق الوعي الفعلي بالمشكلات والظروف التي تخضع لها الطبقة الاجتماعيَّ، وفهـم العلاقات التي تربطها بغيرها. إنّه يمثل الطبقة بكلِّ تصوراتها ومرجعياتها المختلفة ، فهو الوعي ((الناجم عن الماضي ومختلف حيثياته وظروفه وأحداثه . فكل مجموعة اجتماعية تسعى إلـى فهم الواقع انطلاقاً من ظروفها المعاشية والاقتصادية والفكرية والدينية والتربوية))[2]. لكنَّ هذا الوعي ليس ثابتاً ، أو جامداً ، بل متحرِّك ومتغير في الطبقة التي تشكله، وهذا التغيُّر يولّد أبعاداً على هيئة تطلعات تسعى إليها الطبقة ، وهذا ما يؤدي إلى تشكّل الوعي الآخر، وهو الـوعي الممكن الذي يتعلق بتلك التطلعات والتصورات ، وإمكانية التغير في بنية الطبقة ذاتهـا التـي تحاول أن تقيم نوعاً من التوازن مع غيرها من خلال سعيها هذا، ولكنَّ هذا التغير في بنيتها لا يعني فقدانها لطابعها المميز لها،بل ((ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما، بعـد أن تتعـرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي))[3]، وهذا الوعي يتجسد في العمل الأدبي بشكل متفاوت ، وكلّما كان أكثر تلاحماً عبر عن رؤيا تلك الطبقة ، وعندما تزداد درجة التماسك فـي تجسيد الوعي الممكن يصبح ذاته هو الرؤيا للعالم ، وهذا يتفق مع كـون الرؤيـا إلـى العـالم جماعية، و أنّها((لا تظهر فجأة بحدسٍ عبقري . لابدَّ من تحولات بطيئة متدرجـة فـي قلـب العقليـة القديمـة كـي تسـمح للعقليـة الجديـدة بالتشـكل والتغلـب عليهـا))[4] .

1- عصفور ، جابر: " نظريات معاصرة ، دار المدى ، دمشق ، ط1، 1998 ، ص 113.

2- شحيَد ، جمال : " في البنيوية التركيبية – دراسة في منهج لوسيان غولدمان" ، ص 40 .

3- المرجع السابق نفسه ، ص 40 .

4- غولدمان ، لوسيان : " المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة " ، ص42 .

لقد اهتمَّ لوسيان غولدمان بدراسة بنية العمل الأدبي بشكل يساعد على كشف الدرجة التي تتجسّد بها البنية الفكرية للطبقة الاجتماعية ، ويتمُّ ذلك عبر عمليتين متلازمتين في دراسة النص الأدبي؛ هما الفهم والتفسير، وهاتان العمليتان ضروريتان في دراسة النص الأدبي ، وعمليـــة دمجه ببنية اجتماعية أوسع ؛ فالفهم يختص باستخلاص البنية الدلالية في النص ، وتوضيحها ؛ وذلك بالالتزام بالنص ، وعدم تجاوزه في البحث عن بنية شاملة ودالة ، أمَّا التفســير فيخــتص بإقامة علاقة بين النص الأدبي والواقع ؛ وذلك بربطه ببنية اجتماعية أوسع تساعد على معرفـــة هذا الإنتاج ، و إيجاد تلك العلاقة بين النص ، والبنيات الذهنية المكوّنة لوعي طبقة اجتماعية ما؛ وبذلك فهما عمليتان متلازمتان ؛ ففهم البينة في النص يقود إلى تفسير العلاقة بينه، وبين البنيات الذهنية ، وشرح تكونها .

يمكن القول : إنّ خلاصة البنيوية التكوينية ((تكمن في إضاءة نظرية العلاقة بين الأدب والمجتمع بتقدير البينة ومحتواها))[1] . ويقودنا هذا إلى الاعتراف بالبنيوية التكوينيـــة بوصـــفها منهجاً نقدياً يعتمد البنيوية على مستوى ممارسة المنهج وتطبيقه ، وعلى مستوى دراسة العلاقات التي تحكم الأجزاء بالكل في سبيل الوصول إلى بينة شاملة يتضمنها النص المدروس

البنيويّة التكوينيَّة في النقد العربي :

اهتمَّ النقد العربي بالبنيوية التكوينية ، واعتبرها فتحاً جديداً في مجال دراسة النصـــوص الأدبية ؛ لأنّها منهج يتميّز بروحه العلمية ، ويجمع بين تلك الروح والماركسية بوصفها فكـــراً ترك صداه في الاتجاهات اليسارية في الوطن العربي ، فقد كانت البنيوية بعامـــة ، والتكوينيـــة بخاصة متنفّساً واسعاً للنقاد العرب[2]. و الجدير بالذكر أنَّ هذا العهد الجديد في النقد العربي لـــم يبدأ إلا بعد انحسار البنيوية في موطنها الأصلي ((خلال أحداث مايو – يونيو سنة 1968 فـــي فرنسا ، وثورتهم على سجون النسق والبنية والنظام ، تلك الثورة التي دفعتهم إلى رفع شـــعار "فلتسقط البنيوية "))[3] . ومهما يكن من أمر البنيوية في الغرب فإنَّ انتشارها بدأ فـــي الـــوطن العربي بشكل متدرج في السبعينات ثم ازدهر في الثمانينيات من القرن العشرين .

1- أبو هيف ، عبد الله : " اتجاهات النقد الروائي في سورية " ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2006، ص 117.

2- الرويلي ، ميجان (وسعد البازعي) : " دليل الناقد الأدبي " ، ص 45 .

2- عصفور ، جابر : " نظريات معاصرة" ، ص 90.

اختلفت ترجمة " البنيوية التكوينية" من ناقد لآخر ؛ فنجد ترجمات متعددة لذات المصطلح، منها " البنيوية التكوينية " ، و" البنيوية التوليديَّة " ، و" البنيوية التركيبية " ، وهذا يعبّر عن الاضطراب الذي كان و ما يزال سائداً في أوساط النقد في الترجمة ، مما يجعل كلَّ ناقدٍ يترجم مصطلحاً ما وفق رؤيته التي قد تتعارض مع ترجمة ناقدٍ آخر ؛ فالتركيبيّة التي انفرد بها جمال شحيّد هي ذاتها التكوينية ، ولكنّه اختار ترجمتها على هذا النحو بما يوافق فكرة تركيب البنية وتفكيكها ، مستشهداً برأي غولدمان حول هذه الفكرة التي تفترض وجود بنية جديدة ، وتفكيك البنى القديمة التي تكونت في الماضي ، حيث ((يفسر غولدمان العبارة المشهورة لأنغلز وماركس التي تدعو إلى " الانتقال من الكمية إلى الكيفية " بأنّها انتقال من بنية قديمة إلى بنية جديدة أحدث ، أو أنّها تفكيك لبنية ثمَّ إعادة تكوينها))[1] . لكنّ جمال شحيّد عاد ليستخدم مصطلح التكوينية ، والتوليدية في أكثر من موضع من الكتاب[2].

أمّا مصطلح التوليديّة فهو أكثر شيوعاً من سابقه ، ونجده في دراسة للدكتور جابر عصفور حول البنيوية التكوينية ، حيث يرى أنَّ فكرة توالد البنى هي الأساس الذي يقوم عليه هذا المنهج ، يقول : ((والواقع أنَّ مبدأ التوالد مبدأ حاسم في منهج جولدمان كله ، الأمر الذي جعلني أؤثر ترجمة " البنيوية التوليدية على الاجتهادات المقابلة في الترجمة ...))[3] ، ويرى أنّ ترجمة البنيوية التكوينية تؤدي إلى الالتباس في فهم المنهج ؛ لأنّ ((" صفة التكوينية " تظل مرتبطة بالمعاني العامة للنشوء وسفر التكوين))[4] ، وهذا ما يؤدي إلى الالتباس في ذهن القارئ ؛ لأنّ التكوينية في مضمونها ذات دلالة بعيدة عن هذا المعنى ، ولا أعتقد أنَّنا بحاجة لترجمات متعددة لذات المصطلح ، تزيد من اضطراب المفهوم في الأذهان ؛ لذلك آثرت التعريف بها عبر ترجمتها "البنيوية التكوينية " انطلاقاً من أنها الترجمة الأكثر شيوعاً في الدراسات النقدية العربية ، كما أنّها تعبر عن فكرة تكوّن وعي ما في ذهن طبقة اجتماعية يلغي الوعي السابق بغية الوصول إلى رؤيا تتجسّد عبر العمل الأدبي ؛ وهي الرؤيا التي توافق تطلعات وأفكار ومشاعر تلك الطبقة ، مما يعني دمج تلك البنية في بنية حياة معينة .

1- شحيَّد ،جمال : " في البنيوية التركيبية – دراسة في منهج لوسيان غولدمان " ، ص 86 .

2- استخدم الناقد جمال شحيّد مصطلح التكوينيّة في أكثر من موضع في كتابه كما في ص7 ، وص 9 ، ووضع هذا المصطلح عنواناً للفصل السادس من كتابه ، ص 73.

3- عصفور ، جابر : " نظريات معاصرة " ، ص 83.

4- المرجع السابق نفسه ، ص 86.

على الرغم من الاختلاف حول ترجمة المصطلح ، فإن ما تُرجم من أعمال لوسيان غولدمان قليل جدًّاً ، لا يعدو أن تكون مقالات أو مقتطفات متفرقة من دراسته ، وقد عمل بدر الدين عرودكي على ترجمة كتابه عن علم اجتماع الرواية وقام بنشره عام 1992 بعنوان "مقدمات في سوسيولوجيا الرواية " ، وهو الكتاب الوحيد الذي ترجم كاملاً بعد عدة أبحاثٍ كانت قد نشرت متفرقة ، منها ترجمة نادر ذكرى لبحثين له بعنوان " المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة " وقد نشرا في كتيّب ، وعلى الرغم من قلّة الأبحاث المترجمة حول المنهج ، نجد دراسات عربية كثيرة تناولته تنظيراً وتطبيقاً ، ويصعب الإحاطة بها جميعها في معرض الحديث عن استقبالها في النقد العربي . ومن المفيد في هذه الحالة التعرض بشكل سريع لأهم تلك الدراسات . و دراسة أخرى للناقد جمال شحيّد عن البنيوية التكوينية التي سبق ذكرها ، وهي دراسة جادّة للمنهج تتناوله بشكل نظري ، وتناقش نشأته ، ونقاط الالتقاء بين غولدمان و لوكاتش، وأهم المقولات الأساسية التي يرتكز عليها المنهج ، كما نجد دراسات أخرى تناولت البنيوية التكوينية في معرض تنظيرها لأهم المناهج النقدية في النقد الحديث مثل دراسة جابر عصفور التي تحمل عنوان " نظريات معاصرة " وتحدث فيه عن البنيوية التكوينية وانتشارها في العالم العربي ، ومقولة رؤيا العالم عند غولدمان كما عرض للاعتراضات التي وجِّهت لها.

تضاف إلى هذه دراسات أخرى نجدها متفرقة في أقسام بعينها تناولت البنيوية بعامة، وتعرضت إلى البنيوية التكوينية كما في كتاب (البنائية في النقد الأدبي) لصلاح فضل تحدّث فيه عن نشوء البنيوية في النقد ، مستفيضاً في شرحها وتبيان مدارسها وتوجهاتها .و دراسة أخرى تحت عنوان " البنيوية في النقد العربي المعاصر " ليوسف حامد جابر، صادرة عن سلسلة كتاب الرياض ، تناولت هذه الدراسة النقد البنيوي ، والبنيوية بمفهومها العام ، والمفاهيم الأساسية للبنية ، وخصص الباب الثاني للحديث عن البنيوية في النقد العربي المعاصر في فصول عديدة ، وتعرض للبنيوية التكوينية في الفصل الثاني منه ، متعرضاً لدراستين تناولتا هذا المنهج ؛ الدراسة الأولى لمحمد بنيس تحت عنوان " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي " ، والدراسة الثانية ليمنى العيد تحت عنوان "في معرفة النص " على المستويين النظري والتطبيقي، وتميّزت دراسته أيضاً بالنظر إلى هاتين الدراستين وفق تنظير غولدمان للمنهج .

نجد أيضاً دراسة تناولت البنيوية التكوينية في النقد العربي للناقد محمد خرماش بعنوان " إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر : القسم الثالث ، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق " ، وفيه يناقش الناقد دراسات بعض النقاد المغاربة التي اعتمدت البنيوية التكوينية بوصفه منهجاً علمياً من مثل محمد برادة ، وسعيد علوش ، ومحمد بنيس، وحميد

لحمداني ، وقد افتتح دراسته هذه بالحديث عن البنيوية التكوينية في المنظور النقدي الغربي ، وقدم في هذه الافتتاحية عرض تطورها ، بدءاً من آراء جورج لوكاتش وصولاً إلى أهم المقولات، في محاولة لنقد الدراسات النقدية المغربية التي اعتمدتها منهجاً ، وطبّقتها على كثير من الأعمال الأدبية . واختتم دراسته هذه بالحديث عن إشكالية المنهج ومفهوم التنظير، ومهمة نقد النقد في متابعة ومراقبة عملية النقد ، متوصلاً إلى أنَّ الدارسين المغاربة الذين تبنوا هذا المنهج قد اختلفوا في مدى استيعابهم له ، وفي مدى التركيز على بعض مبادئه. و تناول بحثٌ آخر للناقد عبد الله أبو هيف المناهج النقدية الحديثة في سورية ، بعنوان " اتجاهات النقد الروائي في سورية " ، وقد تعرضت للبنيوية التكوينية في الفصل الرابع من الكتاب، وسلطت الضوء على دراسات الناقد محمد عزام التي اعتمدت البنيوية التكوينية بوصفها منهجاً لدراسة الأعمال الأدبية في كتبه " وعي العالم الروائي " و" الفهلوي بطل العصر في الرواية الحديثة " ، و " فضاء النص الروائي " ، و" شعرية الخطاب السردي"، وتتبعَت المنهج في تلك الدراسات ، ومدى التزامها به .

إنَّ الدراسات التي تناولت البنيوية التكوينية في النقد العربي كثيرة ، ويصعب حصرها في هذه الدراسة ، والغاية من استعراض هذه الدراسات ليست في إعادة النتائج التي توصل إليها الباحثون ، بل في تسليط الضوء على حركة البنيوية التكوينية في النقد العربي المعاصر

الباب الأوَّل

الرؤى الفكريَّة في روايات العجيلي

الفصل الأوّل : **أشكال الوعي في روايات العجيلي**

" قلوب على الأسلاك" أنموذجاً

الفصل الثاني : **الصراع في روايات العجيلي**

"المغمورون" أنموذجاً

الفصل الثالث : **الواقع في روايات العجيلي**

" باسمة بين الدموع" أنموذجاً

توطئة :

ينطوي العمل الأدبي بعامَّة ، والروائي بخاصَّة على جملة من الأفكار والتطلّعات والمشاعر والرؤى التي تعبّر عن وعي الطبقة الاجتماعيَّة التي يحتضنها ، وسعيها إلى فهم واقعها ، وصياغته بطريقة تعبّر عن هذا الفهم ، بما يفضي إلى تجسيد رؤيا إلى العالم [1]. وتلحُّ البنيويَّة التكوينيَّة على دراسة العمل الأدبي بوصفه بنية دالة ترتبط بالطبقة الاجتماعيَّة التي صدر عنها ، وهذا الربط يقوم على مبدأ التناظر بين بنية النص والبنيات الذهنيَّة ؛ وذلك عبر خطوات تسهم في كشف هذه العلاقة بين كلا البنيتين . حيث يقوم النص بتمثيل وعي الطبقة الاجتماعيَّة ؛ لتنطلق من داخل النص في محاولة لاستخلاص البنية الدلاليَّة في النص ، ثم تفسير تلك البنية بالخروج إلى حيث الطبقة الاجتماعيَّة إيجاد تلك العلاقة بين النص والبنيات الذهنية المكوّنة لوعي الطبقة، وتحدّد ملامح هذا الوعي . وهذا ما يؤكّد دور عميلتي الفهم والتفسير في دراسة البنية وفق المنهج البنيوي التكويني .

إنَّ هذه العلاقة بين النص الروائي والطبقة الاجتماعيَّة ،هي التي تقودنا في هذا المجال للبحث في الرؤى الفكريَّة في روايات العجيلي الروائيَّة، التي تخرج عن المعنى المقصود في كونها تجسيداً لنظرة شاملة للإنسان والكون والحياة ؛ لتدخل في استعمال خاص يجعل منها مجموعة التطلعات والأحاسيس التي تؤلّف بين أفراد الطبقة ، وتميّزها من غيرها من الطبقات[2]. وهذا الاستعمال الخاص يجعل من مهمّة البحث ؛ السعي وراء تلك الرؤى التي يحتضنها النص الأدبي ، وتعبّر عن وعي عام يتجاوز ذات الفرد " الروائي " الذي يقتصر دوره على نقلها، وتجسيدها في العمل الأدبي بطريقة تتجاوز مقدرته ؛ لأنَّها تتشكّل في الوعي التجريبي للطبقة الاجتماعيَّة .

يتحدّد مجال البحث عن تلك الرؤى في رصد أشكال الوعي في الروايات ؛ الوعي الفعلي والوعي الممكن ، والبحث في مستويات الصراع وأشكاله ، وتمثيل الروايات لواقع الطبقة الاجتماعيَّة والعلاقات التي تربط أفرادها فيما بينهم ، وتربطها بغيرها بما يجسّد هذا الوعي ويفضي إلى التعبير عن رؤى الطبقة الاجتماعيَّة في روايات العجيلي .

1- هناك رسمان إملائيان استعملهما النقد في الدلالة على مصطلح الرؤيا، هما : الرؤيا بالألف اللينة الممدودة ، والرؤيا بالتاء المربوطة ، إلاَّ أنّ البحث استعمل الرسم الأوّل (الرؤيا) للدلالة على مجموعة الأفكار والتطلعات والمشاعر التي تجمع أفراد الطبقة ، واستعمل الرسم الثاني (الرؤية) للدلالة على الرؤية السرديَّة وعلاقتها بالراوي ، ينظر : الفيصل ، سمر روحي : بناء الرواية العربية السورية 1980\990 ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1995 ، ص 37، 28 .

2- ينظر : المرجع السابق نفسه ، ص 35 .

الفصل الأوّل :

أشكال الوعي في روايات العجيلي
" قلوب على الأسلاك " أنموذجاً

مدخل .

1- **موضوع رواية " قلوب على الأسلاك "**.

2- **وعي الوحدة بين انكسار الحلم والرغبة في الفرار**.

3- **الوعي الفعلي في رواية قلوب على الأسلاك** .

3-1- **صورة البرجوازيّـة** .

3-1-1- (**النفعيّة**) **الميكافيليّة** .

3-1-2-**السعي إلى التأصُّل** .

3-1-3-**الانزياح** .

3-2 - **صورة المجتمع السفلي** .

3-2-1- **التنافر والضعف** .

3-2-2-**التشاؤم** .

4- **الوعي الممكن** .

4-1- **الانهيار**.

4-1-1- **الهروب** .

4-1-2- **الفشل** .

4-2- **التكيّف** .

الخلاصة .

مـدخـل:

تتداخل أشكال الوعي في روايات العجيلي تداخلاً يبدو من المستحيل فيه فصلها عن بعضها ، بل إنَّ محاولة الفصل لتسهيل دراسة أشكاله خطأ يقودنا إلى الدخول في تقسيمات وتصنيفات تحمّل النص ما لا يحتمل ، وتخرج عن البنيوية التكوينية في نظرها إلى أنَّ الوعي في العمل الأدبي يتّخذ شكلين لا ثالث لهما؛ الوعي الفعلي ، والوعي الممكن . وإنَّ أيَّة أشكال أخرى جهد النقاد العرب في اختراعها هي محاولات لتسهيل الدراسة ، لكنّها في الغالب تخرج من دائرة التكوينية لتندرج في اتجاهات نقديَّة أخرى ؛ فالوعي التاريخي والمستعاد والذاتي والخاطئ وبقية الأشكال[1]، إنّما تشكل بمجموعها الوعي الفعلي للطبقة الاجتماعية التي تسعى إلى فهم واقعها انطلاقاً من ظروفها المعيشة ، وهذا الفهم وحده يدفعها إلى تغيير واقعها دون أن تفقد انتماءها الطبقي ؛ ليصبح التغييرُ الشكل الثاني لوعيها الذي تسميه الوعي الممكن .

إنَّ روايات العجيلي تشكِّل تجسيداً حيَّاً لسعي طبقة اجتماعية ما إلى تغيير واقعها ، وفهمه بطريقة تساعدها على التغيير، بدءاً من رواياته الأولى " باسمة بين الدموع " الّتي تحاول رصد الفساد الاجتماعي والسياسي الذي غمر المجتمع السوري في فترة الخمسينيات من القرن الفائت . وتسلّط رواية " المغمورون "الضوء على طبقة الفلاحين الذين تغمر المياه أراضيهم بعد إقامة سد الفرات، فيضطرون إلى الرحيل مرغمين عنها إلى مناطق أخرى ، وتحاول الرواية قراءة وعيهم قبل بناء السد وبعده ؛ لأنَّه حدثٌ يؤثّر بشكل كبير في سلوكهم ، وردود أفعالهم في ضوء الأحداث التي تتعرض لها الشخصيّات . أمّا رواية "أرض السيَّاد " فتحاول التركيز على تلك الطبقة الاجتماعية البسيطة التي تعاني من الظلم السياسي الناتج عن تصرّف ، وتدّخل بعض المسؤولين في شؤونهم ؛ لتشكّل من هذه الرؤية مساراً لوعي تلك الطبقة . وتتوقف الدراسة في هذا الفصل عند رواية " قلوب على الأسلاك " ؛ لتدرس الوعي الفعلي والممكن فيها عبر قراءة أحداث الرواية ، وسلوك الشخصيات فيها بما يساعد على فهمها ، و تفسير أفعالها في محاولة لربط تلك الرؤيا في هذا العمل الأدبي ببنية الطبقة الاجتماعية التي يصدر عنها .

1- قام الناقد محمّد عزام بتقسيم الوعي إلى أشكال عديدة ، وهي ؛ الوعي الذاتي ، والمستعاد ، والوعي الواقع والوعي الممكن .أمَّا الناقد سعيد علوش فقد قسّم الوعي إلى ثلاثة أشكال ، وهي ؛ الوعي الواقع والوعي الخاطئ والوعي الممكن . ونرى أنَّ هذه التقسيمات تخرج بالمنهج إلى مستوى تتداخل فيه مع مناهج أخرى مثل النفسي والاجتماعي . للتوسع ، ينظر: عزّام ، محمّد : وعي العالم الروائي – دراسات في الرواية المغربيَّة ، اتحاد الكتاب العرب ، 1990 ، ص 7 وما بعدها . و ينظر أيضاً : علوش ، سعيد : الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي 1960-1975 ، دار الكلمة ، ط1 ، 1981 من ص 31 – 79 .

1- **موضوع "رواية قلوب على الأسلاك "** :

قبل انتهاء عهد الوحدة بين سورية ومصر بفترة قصيرة لا تتجاوز بضعة أشـــهر ، فـــي ربيع 1961 ، يصل طارق عمران إلى دمشق قادماً من بلدته الصغيرة التابعة إلـــى محافظـــة حلب، تاركاً وراءه حياته البسيطة التي كان يحياها في قريته ، ويقضي وقته بين متابعة العمـــل في حقول والده وبساتينه، وبين قراءة الكتب ونظم الشعر في ذلك الجوّ المفعم بالهـــدوء ؛ ذلـــك الجوّ البعيد عن قلق المدن الكبرى مثل دمشق التي تركت أثرها واضحاً في نفسه خلال الأشهر الأربعة التي قضاها فيها.

يجيء طارق عمران بناءً على طلب عمه عبد المجيد عمران ، المدير العـــام لمؤسســـة عمران للإنشاء والتعمير؛ ليكون خليفة له ، ولينشأ جيلاً من آل عمران يكون قادراً على غـــزو المدينة اقتصاديًّا . وهذا ما يلحُّ عليه عبد المجيد عمران ، ويعلنه بشكل صريح ، ويطلب منه أن يترك نظم الشعر الذي يستحوذ على ذهن الشاب الذي دلف معترك الحياة حديثاً ، وكـــان مـــا يزال في الرابعة والعشرين من العمر .

تستطيع أجواء العمل أن تشغل طارق عن اهتماماته الأدبية فترة من الزمن في محاولـــة منه لإثبات نجاحه وتأكيد حسن اختيار عمه له، ولاسيَّما حينما بدأ مشروع التلفريك يلـــوح فـــي الأفق بوصفه إنجازاً عظيماً تقوم به مؤسسة عمران ؛ يربط قمة جبل قاسيون بساحة الأمـــويين في دمشق ويخلّد اسم طارق بوصفه منفِّذاً لهذا المشروع الذي تتعلق عليه قلوب كثيرٍ من الناس. إلا أنَّ انشغاله في العمل لم يكن قادراً على استقطابه بشكلٍ كلِّي إلى عـــوالم المـــادة ، وأجـــواء البرجوازية التي كانت تلقي بظلالها المخمليَّة على فضاء إقامته هناك ؛ لأنَّ تيَّاراً آخر كان يسير به منحدراً في أودية أخرى ترسم وجهاً آخراً للمدينة وللحياة الدمشقية ، وتيسِّر له الولـــوج بهـــا بوساطة صديقه ممدوح الذي كان يعمل موظفاً في مؤسسة عمَّه ؛ حيث أخذ بيده لينزل دركـــات الجحيم –على حدِّ تعبيره – بدءاً من مقهى البرازيل الذي كان يضمُّ نخبة من الأشخاص متعددي المشارب ؛ من رجل على حافة الجنون مثل الأستاذ بدر الدين المؤذن ، ورجلٌ آخـــر متملِّـــق يسعى وراء غاياته بأرخص الوسائل مثل الدكتور زين العابدين ، وآخرين مثل الدكتور زهير ، ثمَّ إلى الخمارة التي كانت تضمُّ أصوات متباينة ، وتتعرَّض لأكثر القضايا الجوهرية ، ولاسيَّما واقع الوحدة بين سورية ومصر والاضطراب الذي يسودها عشية الانفصال ، ومستقبل الـــبلاد المرهون بها . ويمضي به النزول إلى النادي الليلي والراقصة زوزو التي تأخذ به إلى الـــدرك الأسفل من جحيم دمشق ؛ لترسم له وجهاً آخر للعلاقة مع المرأة التي بدت قلقة ، غير واضحة الملامح تكشف تردد طارق ، وشعوره بالخذلان من عدم قدرته تأسيس علاقة ناجحة مع المرأة في ذلك المجتمع المخملي الذي يقدِّم له تصوّراتٍ ورؤى جديدة عن واقع العلاقة بـــين الرجـــل

والمرأة ، تختلف عن العلاقة التي تبدو عذريَّة مغلفة بالخيال والمثالية التي ترسَّخت في ذهنه قبل دخوله هذا العالم الجديد .

يلتقي طارق أوّلا بنهاد سكرتيرة عمَّه التي تثير إعجابه ، فيحاول التقرُّب منها ، وينتهـــي هذا الإعجاب المكبوت بعد معرفته بأنّها على علاقة مع عمه الـــذي ســـيتزوجها ، وســـيرحلان خارج البلاد ، وفي الوقت نفسه كان على علاقة بأختها الصغرى ماجدة المراهقة التي فرضت حبَّها عليه ، ثم أدارت ظهرها له حينما أدركت بأنَّه لا يمتلك الشجاعة ليكـــون العاشـــق الـــذي تتمناه. واللقاء الثاني كان مع نهاد رمزي ؛ وهي سيّدة غنية وجميلة، ومهتمة بالشـــعر والأدب ، وحاولت استدراجه إلى عالمها بعد إعجابها بشخصيّته وشعره . إلا أنّ علاقته بها تفشـــل ؛ لأن عمّه أراد له أن يوظّف الشعر وسيلةً للوصول إلى ما يحيك زوج نهاد وزكي بيه المصري مـــن مؤامرات تستهدف المشروع العظيم ؛ ولأنّها أيضاً لم تستطع امتلاك قلبه الذي كـــان مشـــغولاً بصفية أرملة المحامي الذي كان يعمل في شركة عمّه مستشاراً قانونيَّـــاً ، والتـــي تحـــاول أن تحتوي طارق ، و تستدرجه للوقوف معها في حربها ضد هذا المشروع الذي تراه اســـتغلالياً ، هدَّاماً للقيم التي تناضل من أجلها . لقد كانت علاقة طارق بالنساء جميعهنَّ علاقـــة استكشـــافية ترسم له ملامح المدينة التي كانت تسير باتجاهات مختلفة ، بما يعبّر عن الاضطراب الذي كان يعمُّ المدينة قبيل الانفصال بأشهر قليلة .

هذه المغامرات التي كانت تتناوب على البطل بين صعود درجات البرجوازية المترفـــة ، والنزول إلى الجحيم الذي رسم له وجهاً آخر للمدينة ، ترافقت بسلسة من الخيبات المتلاحقة التي بدأت في الوقت الذي بدأ فيه طارق يستوعب الحياة الدمشقية قبل أن يصل إلى قرارٍ يحرفه إلى إحدى الجهتين ؛ لتكون ذكرياته التي قيّدها عن تلك الفترة صورة المدينة التي لم يتسنَّ له تـــرك أثرٍ فيها ، فيرحل عنها مهزوماً بعد ذهاب مشروع التلفريك أدراج الرياح ، وانفصـــال البلـــدين المتحدين ، ويعود إلى قريته فارّاً من أجواء دمشق إلى قريته التي خرج منها ، دون أن تطالـــه المدينة وعوالمها بتغيير يستحق الذكر ؛ ليعيش بها حياة الهناءة التي تعوّد عليها ؛ ينظم الشعر ، ويقيّد بصورة تبدو حياديَّة ما حدث معه في الأشهر الأربعة التي قضاها في ربوع دمشق .

2- <u>**وعي الوحدة بين انكسار الحلم والرغبة في الفرار**</u> :

تشكِّل الوحدة العربيَّة حلماً عظيماً يستحوذ على ذهن الإنسان العربي في العصر الحديث ، على الرغم من الظروف التي تجعل أمر تحقّقها بعيد المنال ، أقرب إلى المستحيل . إنَّ المحاولات المستمرة لتحقيقها بشكلٍ جزئيٍّ مازالت مستمرة حتى أيَّامنا هذه ، وإن جاءت بصيغٍ أخرى مثل التحالف أو التعاون أو التضامن العربي ، وهذه المحاولات التي تحثُّ الجماهير في كلِّ حينٍ تجعل منها مطلباً وغايةً لمواجهة الواقع العربي الراهن الذي يتخبّط في شرك التبعيَّة للمستعمر ، والقطريَّة التي تحاول أن تؤسس لوضع يتناقض والرؤية العربية التي تأصلت في وجدان الإنسان العربي .

يلحظُ المتأمِّل في التاريخ العربي الحديث تلك المحاولات التي بدأت منذ بداية القرن العشرين ، في كتابات محمد عبده و جمال الدين الأفغاني التي كانت تدعو إلى وقوف العرب و المسلمين صفاً واحداً في مواجهة الغرب الاستعماري ، ومقررات المؤتمر العربي الأول سنة (1913) التي كانت تطالب بدور عربي فاعل في الدولة العثمانية ، وفي الميثاق الذي وضعه أعضاء جمعيتي " العهد" و"الفتاة " سنة (1915) ، مروراً بالثورة العربيَّة الكبرى الّتي حاولت توحيد الصف العربي ، وتحقيق الدولة العربية الواحدة . إلى غيرها من المحاولات التي تتالت فيما بعد وجاءت على هيئة مشاريع ومقترحات بقي أغلبها في أدراج المكاتب ، ولم يتسنَّ لها الظهور فيما بعد . وقد استطاعت هذه المشاريع رغم فشلها تكوين وعيٍ لدى الجماهير العربية بضرورة الوحدة بوصفها وسيلة للخلاص من واقعها المتردي ، وغايةً تتجلى بتحقيق هذا الحلم العربي المشترك . لقد استطاعت الوحدة أن تساهم في تخليص الدول العربية بصورة إيجابية من المستعمر وذلك من خلال التنسيق بين حركات التحرر الوطنية فيما بينها لمواجهة الغرب الاستعماري .

لقد جاءت الوحدة بين سورية ومصر بوصفها ثمرةً لهذا السعي الحثيث ، وتتوَّجت تلك المشاريع والمحاولات بتحقق هذا الحلم ؛ حيث بدأ التحضير لها قبل فترة زمنيَّة طويلة من خلال جلسة مجلس النواب السوري التي تمَّ فيها رفع برقية إلى الرئيس جمال عبد الناصر لمباشرة المفاوضات ، وتحقيق اتحاد فيدرالي بين البلدين سنة (1956) ، وتلقّاها بترحيب بالغ ، مؤكّداً على أهمية الوحدة بوصفها مطلباً جماهيرياً .

تتالت المفاوضات بين النواب السوريين والمصريين ، واستمرت حتى21شباط سنة (1958) الذي أعلن فيه قيام الجمهورية العربية المتحدة ، وتم الاتفاق على المبادئ الأساسية التي تكون أساساً للوحدة ، و وضع دستور مؤقت للجمهورية الناشئة . واستمرّت الوحدة حتى 28 أيلول سنة (1969) ، حيث أعلن الانفصال بين سورية ومصر؛ لينهي بذلك الوحدة التي لم

يُقدر لها أن تعيش طويلاً ، وتترك جرحاً غائراً على صعيد العلاقات السياسية بين البلدين ، وجرحاً نازفاً في وجدان الإنسان العربي الذي خاب أمله بعد أن سقطت تلك الوحدة ، وانهارت أركانها ودعائمها .

إنَّ الوحدة التي هتفت لها الجماهير العربية على اختلاف مشاربها كانت الحلم الذي تحقَّق حيناً ، و باركت هذه الخطوة ، وخرجت إلى الشوارع تهتف لها ، مدفوعة بالرغبة في تأسيس وضع عربيٍّ جديد ، مستلهمة شكل الغد من صور الماضي العربي الذي تراءى لها مضيئاً بما خلفته الحضارة العربية من تراث معرفيٍّ ، ومنجزٍ حضاري عظيمٍ ، مدفوعة بتلك الخلفية نحو الوحدة ، مقتنعة بضرورة تحققها بأسرع وقتٍ ممكن ؛ لتغسل قحط التفرقة والظلم ، ولتمضي بخطواتٍ واثقةٍ نحو غدها المشرق الذي يضمن لها الحياة الحرَّة الكريمة ، ويضمن لها التصدي والقضاء على المشاريع الاستعمارية التوسعية ، وأنصارها من القوى الرجعية البرجوازية والإقطاعيَّة . لكنَّ هذه الأسباب جميعها لم تستطع أن تحمي الوحدة ، وتحافظ عليها . هذا ما يؤكده واقع الانفصال الذي حدث بعد فترة لم تتمكن بها الوحدة من إثبات نفسها ، وتأكيد جدارتها في تغيير شكل حياة تلك الجماهير .

لكنَّ الوقوف على الأسباب التي أدَّت إلى الانفصال يعني البحث في تلك المرحلة وإضاءة جوانبها المختلفة . وقد لا يبدو من المهم في هذا المجال البحث في أسباب الانفصال إلا بمقدار ما يرصد لنا صورة تلك الوحدة ، ويصوّرُ انهدام حائط الحلم الذي بنته سواعد الجماهير التي توزَّعت بين معارض لانهيارها ، وآخرٍ مستاءٍ من واقعها الذي جعل أمر الانفصال حدثاً متوقعاً في كلِّ حين. ويبدو أنَّ وعي الجماهير في تلك المرحلة كان وعياً عاطفيَّاً يتمحور حول ضرورة تحقيق الحلم بأسرع وقتٍ ممكن ؛ لذلك نجدها وقد تحرّكت لتسوق أنظمتها نحوها ، وهذا ما يفسِّره العجيلي في أنَّ وعي الوحدة كان عاطفيَّاً اندفاعياً يصل حدَّ التهوِّر في ضرورة تحقيقها ، تقف فيه الجماهير مع المؤسسات والأحزاب التي كانت تسعى إليها بوصفها خطوة نحو تحقيق الوحدة العربية الكبرى ، وتعده القضيَّة الرئيسية بين جميع قضاياها ، وهذا السعي الحثيث والاندفاع كان على الجانب السوري في حين أنَّ الجانب المصري كان يعده قضيَّة ثانويَّة تمشي فيه متورِّطة وراء اندفاع سورية ، وتخضع لأثر الالتزامات المعنوية ، والأفكار المثالية على حدِّ تعبير العجيلي . هذا ما يقوله ، موضِّحاً بأنَّ ((رجال السياسة والجيش السوري هم الذين دائماً يقصدون مصر مستحثين رجال دولتها مستثيرين هممهم إلى تنفيذ الاتحاد ، معتبرين أنَّ له الأولوية على كلِّ موضوع سياسي بينما تزحم أفق رجال مصر السياسيين مواضيع محليّة ودوليّة هامة وموضوع الاتحاد واحد منها))[1] .

هذا الاندفاع العاطفي شكّل سبباً جوهريًّاً في تحققها السريع ، وربّما في زوالها أيضـــا ؛ لأنّها لم تهتمّ بالواقع العربي على اختلاف ظروفه حسب وجهة نظرٍ حاولـــت أن تنظـــر بعـــينٍ فاحصةٍ متأنية إليها، وترسم لها شكلاً يضمن لها البقاء والاستمرارية . ويبدو أنَّ هـــذه الرؤيـــا بقيت غير مكتملة وضاعت تلك الأصوات، وتلاشت في ضجيج الهتافات التي انطلقـــت تهـــزج متغنّية بتحقق الحلم .

إنَّ الممارسات الخاطئة الّتي ارتكبت في عهد الوحدة لأسباب متباينة وعديدة ، هي التـــي ساهمت في تعجيل الانفصال ، وهذه الممارسات لم تقتصر على الأخطاء الإدارية والتنظيمية في مؤسسات الدولة الناشئة ، بل تجاوزتها لتطال الشعب بطريقة تُظهر هيمنة الإقليم الجنوبي على الإقليم الشمالي بوساطة نظام الاستخبارات الذي عمل بشكل فعّال في بث جوٍّ من الخوف والقلق في أوساط الناس ، حسب رأي القوى التي ساهمت في فعل الانفصال ، فقد جاء في البلاغ الأوّل لقيادة الجيش السوري إثر الانقلاب الذي فضَّ الوحدة في الثامن والعشرين مـــن أيلـــول ســـنة (1961) ، حيث سوّغ الانقلاب بممارسات من أسماهم بالطغمة المتخمة التي خانـــت الأمانـــة ، وراحت ((تفتش عن الأساليب التي تكفل تحقير الشعب وافتقاره ، وتقتل في نفسه الجذوة المتقدة من الفضيلة والكرامة والفداء، كما راحت تبدد الأموال العامة رشوات مفضوحة فـــي رواتـــب لتشكك الأخ بأخيه والأب بابنه ، فيسود في النفس الـــذعر والخنـــوع))[2]. وتفسّـــر البلاغـــات والبيانات المتتالية الأسباب التي أدت إلى الانفصال بما يفضح تلك الأخطاء التي ارتكبت في عهد الوحدة من الرشوة والفساد الإداري مروراً بالحكم البوليسي والاستخباراتي الذي يهـــدد حرّيـــة الإنسان ، ويعيق تطوره وتقدمه ، والانحراف بالوحدة عن طريقها الذي يجب أن تسير به ؛ لتبدأ الحوادث التي أساءت لها، وشوّهت قدسيتها كما يوضح بيان قائد الجيش السوري اللـــواء عبـــد الكريم زهر الدين في تسويغ أسباب الانفصال ؛ حيث عبّر فيه عن انتقاده لسياسة المصريين ،

1- العجيلي ، عبد السلام : " ذكريات أيّام السياسية – الجزء الثاني " ، دار رياض الريس ، بيروت ، ط1، 2000، ص31 .

2- عدّة مؤلفين : " المشاريع الوحدوية العربيّة 1913–1989 " – دراسة توثيقيّة ، إعداد الدكتور : يوسف خوري ، مركز دراســـات الوحدة العربيّة ، بيروت ، ط2، 1990، ص 371 .

وتجاوزاتهم الكثيرة ، يقول: ((لقد أرسلوا إلينا ضباطاً تمرّسوا في أجهزة الاستخبارات قبل أيِّ جهاز آخر، وجاؤونا بعقلية ضباط الاستخبارات ، لا بالروح القومية التي أقبلنا نحن عليهم بها))[1] .

أظهر الانفصال التباين في وجهات النظر التي كانت تدعو إلى الوحدة ، وانعكست تلك التصرفات الخاطئة على النظام الجديد الذي لم يستطع أن يصمد في وجه قوى التغيير ، والانقلاب الذي كان سبباً في إعادة النظر في الوحدة فكراً وتطبيقاً ، وسبباً أيضاً في البحث في طبيعة الوعي الوحدوي العربي .

لقد انكسر الحلم الذي سعت إليه الجماهير ، ولاسيّما الطبقة العاملة التي كانت تسعى إلى وضع أفضل بتحقيق الوحدة والاشتراكية ، بما يساعد في تحسين ظروفها المعيشيّة في نظام يضمن لها حقوقها كاملة ، بينما حاولت القوى الأخرى المحافظة على ثباتها في عهدي الوحدة والانفصال مثل البرجوازية . هذا الثبات الذي يضمن لها مصالحها الاقتصادية ، ويحافظ على وضعها الاجتماعي ؛ وذلك من خلال التحالف مع من يضمن لها هذا ، حيث كانت تسيرها المصلحة التي تضمن لها الوجود والاستمرار . ويبدو أنّها في سورية لم تكن أفضل من غيرها بما يوضح سعيها الدائب في تلك الفترة لاسترضاء المسؤولين ، وبما يوضح رغبتها في الفرار من الوضع الاقتصادي والسياسي القلق ؛ تلك الرغبة التي تمثّلت في الخروج من الأطر التي حاولت عرقلتها ، وتثبيط نشاطها بما يهدد مصالحها وبقاءها أيضاً.

مهما يكن من أمر الوحدة التي تشكّل مفصلاً مهماً في التاريخ العربي المعاصر ، فإنَّ الحديث عنها يحتمل وجهات نظر متعددة ، ومتناقضة في معظمها تبرّر أو تفسر انكسار الحلم ، والوقوع في فخ الخيبة ، وتوضّح أيضاً الرغبة في الفرار من واقع سيء حسب وجهة نظرٍ أخرى إلى واقع يضمن لها ثباتها ، أو سعيها نحو التوسع والتطوّر، كما أنَّ وعي الوحدة كان وعياً عاطفياً يرتكز على ضرورة تحقيق المثل العليا التي يحلم بها الإنسان العربي بأسرع طريقة ممكنة ، بما يفسر رغبته في الخلاص من واقعه الشيء ، وبما يفسر أيضاً تأصّله في الذات العربية التي سعت ومازالت تسعى إلى تحقيق ذلك الحلم .

استطاعت الوحدة أن تترك أثرها واضحاً في وعي الطبقات الاجتماعية على اختلافها، وشكّلت الحامل الذي يفسر سعي تلك الطبقات إلى فهم ذاتها ، والحفاظ على تكوينها الأيديولوجي

1- عدَّة مؤلفين : " المشاريع الوحدوية العربيَّة 1913-1989 " - دراسة توثيقيَّة ، إعداد الدكتور : يوسف خوري ، ص 374.

بما يضمن لها بقاءها ، وسعيها نحو تحقيق تطلعاتها وأهدافها على اختلافها وتناقضها، ولاسيّما البرجوازيَّة الناشئة التي رصدت الرواية أشكال الوعي فيها . وإذا كانت رواية " ألوان الحب الثلاثة " تهتمُّ بإضاءة جوانب هذا الحلم الذي استولى على شخصيات الرواية ، ولاسيّما المحامي نديم الذي يتعلّق بنازك المصريَّة التي لا تعدو أن تكون رمزاً لمصر، وزواجه منها هو الوحدة التي يجب أن تتحقّق مهما كلّف الأمر ؛ لذلك ينساق وراء عواطفه الواهمة في البحث عن فتاة غير موجودة ، دلالة على الوحدة الحقيقيَّة التي لم تتحقّق ، وتوجّه الرواية النّقد لمن ركض وراء أوهام وخيالات سرعان ما تلاشت زوابعها في بيداء الواقع ، وتصوّر واقع الوحدة وخيبة الأمل التي عاشها الإنسان العربي ، والسوري بخاصَّة بعد فشلها . غير أنَّ رواية " قلوب على الأسلاك " تهتمُّ برصد تفاصيل عهد الوحدة من خلال تسليط الضوء على الطبقة البرجوازيَّة السوريَّة ، وكشف ملامح وعيها لواقعها المعيش .

3- **الوعي الفعلي في رواية " قلوب على الأسلاك "**:

يتشكّل الوعي الفعلي " في رواية " قلوب على الأسلاك " عبر تصرفات أبطال الرواية وسلوكيّاتهم وتطلعاتهم ؛ الذين يتحرّكون بطريقة تعبّر عن فهمهم لواقعهم الفعلي بكلّ ظروفه الاقتصادية والاجتماعية والفكريّة والسياسيَّة أيضاً . لقد قدّمت لنا الرواية صورتين للمجتمع السوري بعامَّة ، والدمشقي بخاصَّة بمنظارٍ واحدٍ يوهمنا بحياديته التي تتأتى من خلال العين الّتي ترصد ما يجري في هذا المجتمع ، ويظلُّ تفاعلها مع الأحداث ضعيفاً ، قلقاً ، تنحاز إلى فهم واستيعاب ما يجري أكثر من انحيازها إلى التفاعل ، أو الاندماج بهذا الواقع .

إنَّ طارق عمران ؛ بطل الرواية هو الشاهد الوحيد الذي يتكلَّم في الرواية ، ويديرُ الأحداث بطريقته ، وينسب للآخرين أقوالهم وأفعالهم ، بسرد ما حدث معه في إقامته القصيرة في أحضان هذا المجتمع ، في محاولته المعلنة منذ بدء الرواية في كتابة ذكرياته لا مذكراته ؛ ليلفت انتباهنا إلى أنَّ ما سيرويه من أحداث لا يعدو أن يكون ذكريات تنطوي على وصف محسوسٍ للواقع ، فيضيف قائلاً: ((إنها سجل ذكريات وليست مذكرات فأنا لم أنقل وقائعها عن أوراق أثبتها يوماً بعد يوم ، وإنما رجعت إلى ذاكرتي فاستعدت منها تلك الوقائع))[1] ، وهو بذلك يحدّد الفرق بين جمع المذكرات وتنسيقها ، وعملية سرد الذكريات التي تعطي مجالاً واسعاً للتعبير بطريقة تتداخل فيها المشاعر والعواطف بالأفكار في قوالب الأحداث ، وتسمح برصد

1- العجيلي ، عبد السلام : " قلوب على الأسلاك " ، الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1974، ص7.

تفاصيل ماضيه المنقضي هناك ، وهذا يوضح أنَّ البطل أراد أن ((يحكي ماضيه كــي يصــير بوسعه التعبير عن حالةٍ عامَّة عرفها المجتمع السوري في مرحلةٍ تاريخيَّة مهمة عشيَّة الانفصال بين سورية ومصر عام 1961))[1] ؛ ولذلك تأتي الرواية معبّرة عن هذا الواقع بكلّ معطياتــه ، وراصدةً لتفاصيله دون أن نجدَ تطوّراً واضحاً ، أو كبيراً في شخصيّة طارق عمران يعبّر عن تفاعله ، أو اندماجه مع هذا الواقع ؛ ليصبح البطل عيناً تراقب ، وتكتب هذا الواقع بما تــدور فيه من أحداث ؛ وذلك عبر الصعود في مدارج البرجوازية ، والأجواء المخمليَّة التي يوفّرها له موقعه الجديد في دمشق ، والهبوط أيضاً إلى الجحيم المزعوم ، الذي يمكنه من اكتشاف وجــه المدينة الآخر .

هاتان الصورتان تنطويان أيضاً على ملامح شبه واضحةٍ ، وألوان ثابتة تعبّر عــن فهــم ذلك المجتمع لواقعه بكلّ تفاصيله وتشكيلاته بصورةٍ عفويَّة إذا ما وضع خلال البحــث تنــاظر البنيتين ، بنية المجتمع الدمشقي في تلك الفترة ، وبينة العمل الروائي الذي ينطوي على هــاتين الصورتين اللتين نخصٌّهما بالدراسة ؛ صورة البرجوازية ، وصورة الآخر.

3-1- **صورة البرجوازيّة** :

تقدّم الرواية صورة البرجوازيَّة في عهد الوحدة ، وتلحٌّ على إظهار ملامحها المميزة لها ، بما يشكّل وعيها بوصفها طبقةً اجتماعيَّة ، تسعى جاهدة إلى فهم واقعها ، وتغييره بطريقــة لا تمس جوهرها الطبقي الذي يميّزها من غيرها من الطبقات ، وتجعل من هذه الملامــح العامَّــة سماتٍ تميّز أفراد هذه الطبقة ، وتسيّرها نحو غاياتها وأهدافها ، وأهمٌّ هذه الملامح هي ؛ النفعيَّة (الميكافيليَّة) ، و سعي الطبقة إلى تعميق وجودها في التربة الوطنيّة ، وتغيير ظاهرها حسب ما تقتضيه الظروف بما لا يمس تكوينها الطبقي .

3-1-1- **النفعيَّة(الميكافيليَّة)** :

تتجسَّد النفعيَّة بما يدور من أحداث في تلك الأوساط المخمليَّة التي تسعى إلى الوصول إلى غاياتها أيًّا كانت عبر حشد كلّ شيء في سبيل الوصول . والمبدأ ثابت ، الغاية تبرّر الوســيلة ؛ لذلك يُحشد المال والشعر والفنُّ ، وتوظَّف كل العلاقات الاجتماعيَّة في سبيل تلك الغاية . هذا ما

1- إبراهيم ، علي نجيب : " جماليات الرواية – دراسة في الرواية الواقعيّة الســوريّة " ، دار اليــنابيع ، دمشــق ، ط1، 1994 ، ص203.

يبدو واضحاً في مقدمة الرواية التي تقدّم تلك الصورة للترف البرجوازي عبر بيت المهندس عبد المجيد عمران؛ الذي يضمُّ في أروقته الواسعة أفضل التحف الفنيَّة من تماثيل ولوحات ومنمنمات فارسية جلبها من أقاصي الأرض؛ ليزيِّن بها شقته الفخمة التي احتلَّت طابقا كاملاً من عمارةٍ تقع في أحدث أحياء المدينة ، ويصفها طارق بقوله : ((وكنت أعلم أنَّ الأبهاء الأخرى مليئة بمثـــل هذه التحف التي جلبها عمي من أقاصي الأرض وأدانيها وزيَّن بها شقته المترفة))[1]. إنَّه يحاول أن يعيش الفن لا أن ينتجه ، ويعيش معاناته ؛ ليغدو بذلك ضرباً من التسلية والمتعة و المفاخرة بين أبناء تلك الطبقة المترفة .

تظهر الرواية هذا السعي الدؤوب للوصول إلى الغاية بأيَّة وسيلة ، حيث تسقط اعتبارات كثيرة أمام الرغبة في تحقيق ما تصبو إليه من أهداف ، وتوظَّف كل الأشياء في سبيل المصلحة. والفن هو أوّل الوسائل لتجسيد تلك المنفعة التي تضرب عرض الحـــائط بكـــلِّ القـــيم الفنيَّـــة والجماليَّة في الحياة بعامَّة ، وفي الفن والأدبِ بخاصَّة ، فالعمُّ المهندس الذي يؤسس له اسماً في عوالم دمشق البرجوازيَّة ، يستقدم ابن أخيه من بلدته الصغيرة خلفاً له في هذا العالم ، فيجـــيء من تلك الضيعة حيث الحياة تسير ببطء وبهدوء ، وتعبر ذلك الشاب بانسيابية تجعل من حياتـــه لوحةً دافئة . فقد ابتعد عن العمل مع إخوته ووالده في بساتين الزيتون وحقول القطن ، وتفـــرَّغ للقراءة ونظم الشعر والإحساس بنبض الحياة الذي يهمس له بتلك القصائد الشفَّافة ، ويطلب منه صراحة أن ينسى نظم الشعر، و يكتفي بأن يعيشه ؛ ليطمئن العمُّ على مستقبل اسمه في العالم الذي يحاول أن يترك فيه أثراً بارزاً له . ويبدو أنَّ هذا التناقض ؛ هو الطريقة التي توصل إلى الغاية التي يسعى إليها العم من خلال توظيف الشعر في العمل، فالسيدة نهاد مغرمـــة بالشـــعر والشعراء ، وهي معجبة بشعر طارق عمران ؛ لذلك لابدَّ من زجٍّ الشعر في تلـــك المعركـــة ، وهي المعركة الأولى التي يجب على طارق الشاب أن يخوضها ليثبت لعمه أنَّه أحسن الاختيار في انتقائه ليكون خلفاً له ؛المعركة التي يجب أن ينجح بها العم في أخذ الموافقـــة علـــى تعهّـــد مشروع التلفريك المنتظر . إنَّ نهاد هي زوجة حليم رمزي رجل أعمال آخر ، ولها علاقـــات واسعة تربطها برجال متنفّذين في الإقليم الجنوبي ؛ ولذلك يجب استثمار الشعر في سبيل هـــذا المشروع ، فيصبح دور طارق فعّالاً في استمالة نهاد إلى صـــف العـــم ، وبالتـــالي اســـتمالة المسؤولين في مصر لتسهيل أمر تنفيذه. هذا ما يعبّر عنه عبد المجيد عمران في حديثـــه إلـــى طارق : ((ستكون أنت هديَّتي لها في ذلك اليوم))[2] ؛ ليصبح الشعر وسيلة نفعيَّة تظهر واضحة

1- " قلوب على الأسلاك " ، ص 13.

2 – المصدر السابق نفسه ، ص 23.

في حفلة الشاي الّتي أقامتها السيدة نهاد في بيتها الذي يبدو هو الآخر هيكلاً للجمال والفن . هذا ما يثير تساؤلات في ذهن طارق عن أهميَّة الشعر ؛ إنّه لا يعدو أن يكون كلاماً فارغاً في تلك الأجواء المتخمة بالجمال والترف .

إنَّ توظيف الفن في تلك الأجواء وسيلة لتحقيق الأهداف، وعلى طارق أن يستثمر هذا الأمر في معركته التي وجد نفسه فيها مقحماً دون أن يمتلك القدرة على القبول أو الرفض ، وبالمقابل يجب على طارق أن يبتعد عن نظم الشعر ، وأن يصبَّ كلَّ جهوده في العمل في مؤسسة عمه ، وهذا ما يبدو واضحاً له في محاولات عمه الجادَّة لانتزاعه من تلك الأجواء الشاعريَّة ؛ لذلك نجده وقد غرق في العمل بمراجعة، و متابعة الملفات التي تُعرض أمامه أثناء العمل ، كما يظهر تحوّل بسيط في رؤية طارق للشعر؛ هذا التحوّل الذي يتجاوب مع رؤية العم في ضرورة فهم الحياة بطريقة مغايرة عن تلك الطريقة الرومانسيّة التي يرسمها خيال الشاب الشاعر، إذ يحاول جاهداً الانصراف عن التفكير بالشعر، وحصر ذهنه في النقاشات الحامية التي تدور بين العم و الخبراء الأجانب والمصريين في محاولة لأخذ هذا التعهد العظيم .

يغدو الشعر أداة لتسهيل أمور الصفقات والموافقات ، ووسيلة للكسب والوصول . هذا ما يذكره العمُّ بشكل صريح وواضح في نقاشه مع زكي بيه الذي يلمح بطريقة ماكرة إلى غاية عبد المجيد حينما يتحدَّث عن فكرة " الفن للفن" ، وأنَّ على رجال الأعمال وأصحاب رؤوس الأموال الابتعاد عن الشعر وقيمته الفنيَّة، ويعترض عبد المجيد عمران الذي يرى أنَّ الشعر وسيلة للكسب ؛ لكسب قوت الفنان، ولإثراء التجّار وأصحاب دور النشر والسينما ، ووسيلة لتوجيه الشعب بأيدي الحكام والأنظمة السياسية، ووسيلة للمتعة . إنه يرفع شعاراً آخر ؛ "الفن للكسب" ، مسبغاً عليه دوافع نفعية ، ويعرض رأيه على الجلساء في تلك السهرة التي ضمّت طارق وعمّه وزكي بيه ، فيرى بأنَّ ((الفن للفن خدعة قديمة لم تعد تنطلي على أحد . إنه مذهب يجعل الفن غاية بذاته بينما هو مجرد وسيلة))[1] . تلك الميكافيليَّة النفعية هي الّتي تسيّر الأمور، وتهيؤها لاستخدام كلّ الوسائل المتاحة للوصول .

إضافة إلى استغلال الشعر بغية الوصول إلى تحقيق مشروع التلفريك، يظهر الحبُّ والعلاقات الاجتماعية وسيلةً أخرى تطرحها الرواية نحو الغاية . هذا ما يصرُّ عليه بطريقة غير مباشرة عبد المجيد عمران ، ويحاول أن يوحي به إلى ابن أخيه ليكون الشاعر الملهم لنهاد زوجة حليم رمزي ، وصديقة الأستاذ زكي بيه المصري ؛ أحد الأعين المصرية في الإقليم

1- " قلوب على الأسلاك " ، ص 69 .

الشمالي سورية وتظهر هذه الوسيلة في العلاقات الاجتماعية التي تقدّمها الرواية عبر حفــلات الكوكتيل ، واللقاءات السرّية التي تجمع طارق بصفيَّة من طرف ، وبنهاد من طرف آخر ، وإن كانت تبدو بشكلها البرجوازي الارستقراطي بينه وبين نهاد التي ((أحبَّته ، وجعلت من شــعره منفذاً لتطلعات شتَّى على رأسها مشروع التلفريك أيضاً)) [1] .

يبدو أنَّ هذا الحب الذي كان في بدايته وسيلة مثل كلّ الوسائل ، تطوّر بشكلٍ أعمق فــي مرحلة لاحقة مكّنت نهاد من إخبار طارق الكثير من الأمور التي تتعلق بهذا المشــروع ، ومــا يحدث من تصرفات يقوم بها الكثير في سبيل تحقيق غاياتهم كما فعلت هــي ؛ فقــد أرادت أن تكون امرأة مرموقة ، ومحطَّ أنظار الجميع ، كما أرادت أن تظفر بالقوة التي طمحت في أخذها باحتلال مرتبة قيادية في تنظيمات الحياة السياسيَّة الجديدة ، وهذا ما لم يكن أمراً ســهلاً كمــا تصوّره نهاد في حديثها السرِّي إلى طارق في تلك النزهة المسائية . ويبدو أنَّ هذه الرغبة كانت تسيطر على تفكيرها وجعلتها تعرف تماماً كيف تستفيد من أيدي القوة في الإقليم الجنوبي، تماما مثل غيرها من الباحثين عن القوّة المستمدٍّ ة من الإقليم الجنوبي المتنفّذ ، وتبرر تصرُّف الكثير للحصول على القوّة ، تقول: ((وبين هؤلاء الباحثين نساء . المراهقات مــنهن تعلَّقــن بشــباب الضباط ، أو بالفنانين الدون جوانات، والمحنّكات من الباحثات عن المكاسب ألقين شباكهن على الضباط الكبار أو على المستشارين ذوي المراكز الضخمة . أما أنا فلست من هــؤلاء ولا مــن هاتيك . كنت أعرف أين تكمن القوة...أعرف المعتمدين الحقيقيين الموفدين من الرؤوس الحاكمة في عاصمة جمهوريتنا إلى عاصمة إقليمنا. وثقت علاقاتي بهؤلاء))[2].

تبرز العلاقات الغرامية بوصفها وسيلةً أخرى لتلك الطبقة المخمليَّة للوصول إلى الغايات، تماماً مثل الشعر والفن ، وكذلك نجد وسائل أخرى مثل الاعتماد على توظيف المال ، ومساندة رجال السياسية الذين يقررون شأن البلاد ووضعها الاقتصادي والعمراني ، كما يوضح ذلك عبد المجيد عمران لابن أخيه طارق بعد عودته من مصر ، ومحاولته إقناع المسؤولين والتوسط عند الجهات المعنية في مصر؛ ليتمكن من مواجهة العراقيل والعقبات التي وضعها في طريقه زكي بيه. تلك العراقيل التي شكّلت أقفالاً لكلِّ الأبواب التي تحول دون الفوز بالمشروع ، ونجح عبد المجيد في فتحها جميعاً ، بما امتلكه من قدرة على الحجة والبراهين ، وبما امتلكه أيضــاً مــن

1- إبراهيم، علي نجيب : " جماليات الرواية " ، ص 208 .

2- " قلوب على الأسلاك" ، ص284.

مفاتيح ساعدته على ولوج عوالم السلطة والقوّة ؛ وذلك في تحدٍ ظفر في خاتمته بالفوز، يقول : ((كان للنجاح مفاتيحه ، وتعبت حتى اكتشفتها . ومع اكتشاف المفاتيح اكتشفت ما وراء الستائر المسدلة على وضع بلادنا الحاضر، الوضع من كل جوانبه، حتى الوضع السياسي))[1].

يمكن القول بأنَّ النفعيَّة (الميكافيلّية) هي المبدأ الأخلاقي الذي يسود في أجواء البرجوازية السوريَّة في تلك المرحلة كما تصوّرها الرواية في معرض الحديث عن الوحدة ، والتنبّوء بالانفصال الذي كان نتيجة منطقيَّة للصراع بين البرجوازية السورية والمصرية المهيمنة ، واستطاعت الإفادة من نظام الوحدة بحفظ نفسها ومصالحها الاقتصادية . وكانت المنافسة بينهما عبر توظيف السياسة أيضاً نحو الوصول إلى كسب المواقف ، وضمان المصالح الاقتصادية ، واتّقاء العواقب التي كانت تلوح في الأفق . وعندما شعر عبد المجيد عمران بقرب انتهاء عهد الوحدة كانت صدمته معنوية ، انتهت بانسحابه من المشروع ، ومن الوطن برمته . وهذا القرار ناجم عن الرغبة في الحفاظ على المصالح التي من الممكن أن يهدد وجودها الزمن القادم الذي ينبئ بسير البلاد نحو الاشتراكية ؛ فالحفاظ على المصالح وضمان العواقب ، يشكّل غاية مهمّة تسعى إليها البرجوازيَّة ؛ لذلك يوظّف الشعر، والعلاقات الاجتماعية ، والعواطف، والسياسة أيضاً التي تعبّر عن تناحر البرجوازية العربية بعامَّة ؛ لذلك كان موقف العم عبد المجيد عمران من الفن والشعر ، وكان موقف نهاد أيضاً في محاولتها الجادة تمرير مشاريع زوجها عبر احتضانها وتوثيق علاقاتها بذوي الشأن من المصريين . هذا السعي الحثيث مثّل ، ((صراعاً خفياً ، وفّر له الكاتب نفساً بوليسيَّاً ، من مواقف ملغزة ، ومفاجآت وتحركات سريَّة... وهي تترجم بذلك أصدق ترجمة سلوك هذه الطبقة وممارستها السياسية والاقتصادية والاجتماعيَّة))[2]. إنّها الغاية التي تبيح للإنسان اتّخاذ الوسيلة تمكّنه من تحقيق هدفه ، دون الالتفات إلى المبادئ الأخلاقية والجماليَّة المثالية .

2-1-3-**السعي إلى التأصُّل** :

ترسم الرواية ملمحاً آخراً للبرجوازية السورية في عهد الوحدة ، يتجلّى في سعيها إلى التأصُّل ، وتعميق جذورها في التربة الوطنيَّة ، ولاسيّما البرجوازيَّة ذات المنبت الريفي الإقطاعي الّتي تعرضها الرواية ممثّلة بشخصيَّة المهندس عبد المجيد عمران الذي يمثِّل شكلاً

1 – " قلوب على الأسلاك" ، ص 320 .

2– سليمان، نبيل : " الرواية السورية 1967–1977" ، وزارة الثقافة ، دمشق ،1982، ص 230.

من المزاوجة بين البرجوازية والإقطاعية ، التي تحاول أن تؤسس لنفسها مكاناً واضحاً في الخريطة الوطنية بعامَّة ، والبرجوازيَّة بخاصة ؛ لذلك يظهر طارق عمران الذي يستقدمه العم من الريف الإقطاعي إلى المدينة البرجوازيّة، ويعدُّه ليكون قادراً على استلام زمام الأمور فيما بعد ، ويقنع والده الإقطاعي بضرورة استقدامه ، وذلك ((من أجل تنشئة جديد من آل عمران قادر على احتلال المدينة))[1].

يشكّل طارق العنصر المستقدم ، والنبتة التي لابدَّ أن تترعرع في ظلّ البرجوازيَّة ، ولابدَّ من أن تتوفَّر لها كلّ الظروف التي تساعد على نموِّها ، وترسّخ جذورها في تلك التربة ؛ لذلك نجد العمَّ يعمل على تسليمه زمام أمور المؤسسة في فترات غيابه ، كما يعيّنه بمنصب نائب المدير العام، ويدخله في الأجواء الارستقراطيَّة التي تفرضها طبيعة الطبقة البرجوازيَّة منذ الأيَّام الأولى لقدومه ، عبر حفلة "الكوكتيل" التي أقامتها السيدة نهاد التي تمثّل وجه البرجوازية المترف بكلّ تقاطيعه . تلك الأجواء التي تختلف عن طبيعة الجوِّ الريفيّ المغمور بالهدوء والسكون. هذه الأجواء التي يواجهها الشاب أوّل مرَّة ؛ تمتلئ بالهمسات واللغط والضحكات المجلجلة، ويفوح فيها عبق أفضل العطور الباريسيَّة ، ويلمع في العيون بريق الرغبة والفضول، فيشعر بالحرج ، ويفكر بالتسلل والهرب منها ، والعودة إلى الريف . لكن لا مجال للفرار منها، فهذا ما يجب أن يسعى إليه كما هو مخطّط له ، وبدلاً من التفكير بالفرار، لا بدَّ من التفكير بطريقة تساعده على تقبّل وجوده فيه ؛ لذلك نجد العم يحاول بين حين وآخر زجَّ ابن أخيه في تلك الأجواء، بل يتجاوز الأمر إلى ضرورة تأصيل مبدأ المنفعة في ذاته حينما يطلب منه بشكل صريح توظيف أشياء كثيرة يتميّز بها، في حديثه إليه : ((الشعر والشباب وقامتك الرياضيَّة الطويلة ، وحتّى منبتك الريفي، ستكون عوامل قوة إلى جانبك))[2].

إنَّ ذلك السعي إلى التأصُّل يظهر رغبة العم في إيجاد قاعدة تتمكّن من استلام زمام الأمور فيما بعد ؛ لذلك نجد طارق يستلهم شخصيّة عمه ، ويحاول الإفادة من طبيعة حياة العم وسلوكه ، وتصرفاته ، ويحلم بذلك المجد الذي سيتحقق بتنفيذ مشروع التلفريك . إنّها مرحلة تطوّر الأحلام ، والسير الحثيث نحو تأسيس ظرفٍ جديد يبيح وجوده على خارطة البرجوازيَّة الدمشقيَّة . هذا ما يقرّره في البداية طارق مردّدا قول عمه بأنَّه ذئب في غابة ؛ لذلك لابد من أن يصبح أيضاً من مجموعة الذئاب في محاولة للتنكّر من طبيعته الريفيّة، فنراه يحدّث نفسه بهذا

1- " قلوب على الأسلاك " ، ص 12.

2- المصدر السابق نفسه ، ص55.

قائلاً : ((وأنا الذي جئت من ريفي بطيبة الحمل الوديع لابدَّ لي من هجر تلك الطيبة إذا شـئت العيش في هذه الغابة. من حسن حظي إذا أن يكون لي مثل هذا العم حامياً ومعلماً ريثمـا أبلـغ رشدي ، وتقوى على الصيال مخالبي))[1]. الأمر مرهون بالوقت ، وبـالظروف التـي يراهـا طارق تقف إلى جانبه بوجود عمه ريثما يبلغ سنَّ الرشد في الحياة البرجوازية ، فهـو مـازال طفلاً في تلك الحياة التي دلفها حديثاً . وهذه الطفولة ستساعده على التخلُّص من منبته الإقطاعي وولوج عالمه الجديد برؤى جديدة ، وبأسلوب مختلف لم يتمكّن العم بالنظر إلى وجوده الزمنـي الطويل في هذه المجتمع أن يألفه تماماً ، لأنه سليل الإقطاعيّة المترسّبة في داخله ، ((فالمظهر المحافظ في ذهنية عبد المجيد هو نتاج الجذور الريفيّة والإقطاعيّة ، وامتداد للعقليّة العشـائريّة العائليّة حتّى عبر وعيه لذاته ووجوده كبرجوازي))[2] .هذا ما يعبّر عنه العم مرَّات عديدة فـي الرواية ، فهو يريد تغيير ابن أخيه ، ويعلن ذلك بشكل صريح منذ الرغبة في تأصيل وجـودهم في تلك الطبقة ، مروراً بسؤال طارق لعمه فيما إذا كانت نهاد إحدى عشيقاته اللـواتي عـفَّ عنهن ، وإجابة العم التي تضع الاعتبارات القرويّة والريفيَّة في مقام عالٍ في تكوينه الـذهني ، مروراً أيضاً بالحديث الذي دار على طاولة الغداء في بيت هدى ، بين طارق وعمـه وماجـدة الفتاة الثائرة التي تمثِّل الجيل الجديد في البرجوازية الصغيرة الناهضة في تلك الفتـرة ، حيـث يحاول العم إدخال طارق في ذات الجيل الذي تنتمي إليه ماجدة ، في حين يقف هو في صـفِّ المحافظين القرويين أغلاظ الجلود ، الذين لا يتأذون بما يتأذّى به المدنيون . ويسعى جاهداً إلى زجِّ ابن أخيه في الجيل الجديد ، القادر على التكيُّف ، واستقبال الوضع الجديد بخيره وشرِّه .

هذا الوضع الذي يراه العم يلوح في الأفق يعبّر عن الأزمة التي كانت تحياها البرجوازية الإقطاعيَّة . تلك الأزمة الفكريَّة والأخلاقيَّة التي تتمثّل بالازدواجيَّة التي لا يمكنها أن تساعد هذه الطبقة على التأقلم مع الوضع الجديد الذي يفترض تغييراً في رؤيا وتفكير وتطلعات أيَّة طبقـة اجتماعيَّة . وهذا التغيير الذي يستحيل على عبد المجيد عمران تجـاوزه أيـديولوجيًّا ، يجعلـه يحاول تأصيله عبر طارق الذي يرمز إلى ((بنية إقطاعية برجوازية تريد أن تندمج متأصلة في واقع تأبى قوانينه الموضوعية تمثلها))[3] ، لكنَّ فشل مشروع التلفريك ، وهجرة العم في نهايـة الأمر تعبّر عن فشل محاولات التأصيل تلك ، وضياع الحلم في تأسيس وضع جديد ، وإن لـم يترتب على هذا الانكسار أيَّة عواقب دامية أو حادَّة ؛ لتختم الرواية هذا السعي، وتسبغ رؤيا تلك

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص73.

2- العيد ، عبد الرزاق : " في سوسيولوجيا النص الروائي – دراسات في الرواية " ، دار الأهالي للطباعة والنشر ، دمشـق ، ط1 ، 1988 ، ص 72.

3- المرجع السابق نفسه ، ص 69.

الطبقة بنهاية تبدو أقرب إلى المأساويَّة المتمثّلة بفشل طارق ، وإخفاقه في ظلِّ وضعٍ سياسيٍّ متغيّر يؤثّر في تلك الطبقة التي تحاول ترسيخ وجودها في تلك الفترة .

3-1-3- **الانزياح** :

تتكشف ملامح البرجوازيَّة السوريَّة في الرواية ، عبر تهيئة الظرف السياسي القادر على إضاءة جوانبها المختلفة ؛ وذلك بما تتّخذه من مواقف تبدو ثابتةً ترتبط أشدَّ الارتباط بالوضع السياسي الذي يتحكّم بالاقتصاد ، بخلاف القاعدة العامَّة التي تربط السياسة بالاقتصاد . ويبدو هذا واضحاً بسلوك الشخصيّات التي تقدّمها الرواية على أنَّها تنتمي إلى تلك الطبقة ، فعبد المجيد عمران هو الوجه الأكثر وضوحاً ، والمعبِّر عن البرجوازية التي تحاول الثبات حتَّى آخر لحظة في وضع سياسيٍّ قلق . هذه المحاولة لا تتعدى أن تكون شكلاً لها ، في وقتٍ ينزاح الداخل فيه نحو اتّخاذ مواقف أخرى تضمن لتلك الطبقة مصالحها ونفوذها أيضاً .

هذا الانزياح الذي تترجمه الرواية بردود الفعل التي تتوجَّه في اتّجاهين ؛ الهروب أو النفاق، وفي الحالتين تسيطر المصلحة الاقتصاديَّة الّتي توجَّه ردود الفعل الواضحة في الرواية التي تحاول تقديم وجه آخر لهذا الانزياح ؛ ليبدو فعلاً انعكاسيًّاً ضرورياً للحفاظ على القيم المهدّدة بالزوال بسبب الظرف السياسي القلق ؛ لذلك فإنَّ العجيلي ((يحاول أن يقدِّم صورة عن الجانب الأخر فيها، فأراد أن يفسرِ هزيمتها على أنَّها عمليَّة هروب بالقيم المهدّدة ، ولذا فإنَّ عبد المجيد عندما يتَّخذ قراره بمغادرة البلاد ، يقدّم موقفه على أنَّه دفاع عن قيمه المثلى التي انتهكت))[1]، فالموقف الذي اتّخذته البرجوازيَّة الوطنيَّة هو الهروب ؛ لأنّه الحل الأفضل لضمان مصالحها ، ولأنَّ قيمها تتعرَّض للتهديد . والتغيرات التي كانت تنذر بها الظروف السياسيَّة التي كانت تعصف بالبلاد لا يمكن لها أن توفّر لتلك الطبقة الظرف الآمن الذي يضمن لها ما تخاف عليه.

تقترح الرواية وجوه البرجوازية في المرحلة التي ستأتي بعد الانفصال الذي يبدو قاب قوسين أو أدنى، فهي إمَّا أن تكون منافقة ينضوي تحت لوائها ((المدلِّسون والمنافقون وذوي الأنفس الهشَّة ينجرفون مع التيّار على إنكارهم له ، من الخوف أحياناً وبحثاً عن المغانم أحياناً أخرى))[2]، هذا الوجه الأول الذي يستطيع الاستمرار في مثل هذه الظروف ، ويرتضي

---

1 – العيد ، عبد الرزاق : " في سوسيولوجيا النص الروائي – دراسات في الرواية " ، ص73.

2- " قلوب على الأسلاك" ، ص355.

بالخنوع . أمّا الوجه الآخر فهو الوجه المثالي الذي يرفض هذا النفاق ، ويقنع بما نال من مكاسب ، فيرحل حفاظاً على تلك المكتسبات الماديّة والثروة التي جناها ، ويمضي بقيمه المعنويَّة . هذا الرحيل الذي يسميّه عبد المجيد عمران هروباً ، ولكنه هروب مشرَّف تطرحه الرواية بوصفه حلاً مثاليَّاً ترتضيه تلك الفئة من البرجوازية التي تجد أمر التكيّف في الداخل مستحيلاً .

إنَّ ما تقوم به تلك الفئة هو انزياحٌ يحاول اقتراح حلولٍ تبدو متباينة ، ولكنها تتّخذ الحل الذي يحفظ لها تلك القيمة ، ولكنَّ الهروب هو صورة زائفة تتحيّز لصالح تلك الطبقة التي لا ترفض الوحدة كما تفسرها الرواية ، وتترك أمر التفكُّر بها ، وبأهميّتها ، وبأخطائها إلى الطبقات الاجتماعية الأخرى التي تنشغل في تفنيد محاسن الوحدة . بينما تظهر البرجوازية على أنّها ذات مواقف أصيلة وثابتة لا ترفض الوحدة ، ولا تعبّر عن الاستياء الشعبي الذي يخيِّم على أجواء الطبقات السفلية في المجتمع كما تصوّرها الرواية . إنها تسعى إلى الحفاظ على نفسها ، وهذا حقٌّ مشروع ، وتهرب بقيمها لأنَّ القادم لا ينذر بخير ؛ وتنزاح بقيمها نحو وضع آمن يحفظ لها هذا الثبات .

هذا التطوّر العمراني الذي تعد به تلك الطبقة ، ومحاولاتها الجادَّة للمشاركة في البناء والتطوير تذهب أدراج الرياح ؛ لأنها لا تستطيع أن تكون فاعلة في الظروف التي كانت تعصف بالبلاد ؛ لتظهر الرواية الفرصة الضائعة التي كان من الممكن الإفادة منها في سبيل ذلك التطوُّر الموعود ، فهي التي كانت ستقوم بأعظم المشاريع التي يحلم بها الإنسان مثل مشروع التلفريك العظيم الذي سينقل الناس بعرباتٍ طائرة من قمم قاسيون إلى مروج مشق ، كما تصرّح نهاد التي حلمت بالجنائن والقصور والمقاصف التي تحيل قمة قاسيون الجرداء إلى حدائق مزهرة ، وتعدّه حلم امرأة دمشقيَّة . إذا فهذه المشاريع العظيمة هي أحلام دمشقيَّة بقيت أدراج المكاتب التي يعلوها الغبار، هذا الحلم الذي يوافقها عليه طارق على الرغم من أنه ليس دمشقيّا ، بل مواطنُ قدم من الريف الإقطاعي ؛ لذلك يقول : ((أردت أن أقول لها ذلك، وأن أقول لها معه أنها تصف بدقة ما كنت أحلم به أنا ، على الرغم من أنّي لست ابن دمشق مولداً أو مسكناً))[2] . وضياع الحلم هذا ناتج عن الظروف المستجدَّة ، دون أن تظهر النفعيَّة والميكيافلية التي كانت تسيِّر سلوك الشخصيات التي تنتمي لهذه الطبقة ، وكأنَّ هذه النفعيَّة هي نتاج هذا

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص287.

الوضع أيضاً ، وليست مبدأ أخلاقياً متأصلاً في نفوس هذه الطبقة . إنّها تريد أن تحقق الأحلام، ولكنها غير قادرة ؛ لذلك لابد من ضمان المصلحة والهروب.

هذا هو الوجه المشرق الذي تطرحه الرواية لما يمكن أن تفعله البرجوازيَّة ، الهروب وليس الانهزامية ؛ لتظهر شخصيّة عبد المجيد عمران مثالاً للبطل الإشكالي حسب رأي لوكاتش ((الذي يقوم بعملية بحثٍ منحطة عن قيمٍ أصيلة في عالم منحط))[1]، وتصبح الأزمة التي تعانيها الطبقة أزمة أخلاقيَّة تستلزم الهروب للمحافظة على تلك القيم ، وتضمن عدم حدوث صراع طبقي أو صراع بين الأجيال الذي يراه عبد المجيد عمران مرهوناً بالزمن، وبضرورة الانتظار حتّى تسوَّى الأمور، وتعود المياه إلى مجاريها بطريقة مقبولة ؛ كما في حديثه لابن أخيه عن سيدة من أسرة كبيرة رقصت في نادي ضباط الحامية الفرنسيَّة ، وكادت أن تقوم ثورة احتجاجاً على هذا الفعل . هذا الزمن الذي يراهن عليه عبد المجيد هو الكفيل بتسوية الأمور، والتأكيد على أن ما قامت به الفئة التي ينتمي إليها هو الحل السليم والمثالي تبعاً للظروف التي كانت تلقي بظلالها الكثيفة على البلاد . ويصبح التحديث الذي كانت تعد به البرجوازية حلماً لن يتحقق، وكان من الممكن أن يكون نشاطاً إنسانياً مفيداً، بغض النظر عن الغايات والمطامع والمؤامرات والدسائس التي كانت تحوم حوله، و التنافس المادي بوصفه قيمةً تحدده محوراً لها.

تحاول الرواية التأكيد على أنَّ الغاية التي كانت تسعى إليها البرجوازية ، هي غاية نبيلة وسامية ، ولكنّها لجأت إلى الوسائل غير المشروعة لأنها مجبرة عليها ، وحينما وجدت أنّها ستفقد مصالحها ، وستنهار قيمها المثالية ، قررت الهروب بوصفه حلاً يحمل رؤيا مثالية مشوبة بشيء من المأساوية التي تفرزها خيبة أمل تلك الطبقة ؛ فالهروب أفضل من النفاق ، والوقت هو الكفيل بإزاحة تلك الغمامة ، وتسوية هذا الصراع الطبقي الذي تموج به البلاد عشية الانفصال بين سورية ومصر.

3-2 **صورة المجتمع السفلي** :[2]

ترصدُ عين الرواية المتمثّلة بشخصيَّة طارق عمران ما يجري في الطرف الآخر من العالم الدمشقي ، الطرف الذي يشكّل بطبقاته المختلفة دركات النزول إلى الجحيم على حدِّ تعبير

1- العيد ، عبد الرزاق : " في سوسيولوجيا النص الروائي " ، ص .66

2- يستخدم البحث عبارة " المجتمع السفلي " للدلالة على بقيَّة الطبقات ، مستنداً إلى ماجاء في الرواية ذاتها في حديث ممدوح عن النزول ، وتمييزه بين الطبقة التي ينتمي إليها طارق ، وبقيَّة الطبقات الأخرى .

ممدوح الذي يأخذ على عاتقه تعريف طارق بالوجه الآخر للمدينة ؛ لتتجوّل تلك العين بحياديَّة في أرجاء هذا المجتمع الذي يضمُّ جملة من الأدباء والمثقّفين وزبائن المقهى والخمَّارة والملهى ، وترقب وترصد الحوارات والمناقشات التي تدور على الطاولات البسيطة بما تضمُّ ، إذا ما قيست بمآدب الأغنياء في الحفلات التي لا تنتهي .

إنّ هذا المجتمع بكلّ ملامحه وأطيافه يشكّل إطاراً آخراً للأحداث ، ويساهم في توضيح صورة الطبقة البرجوازية السوريَّة التي كانت تسعى وراء مصالحها التي تسيّرها ، وتلعب دوراً في تحديد ملامحها العامَّة ، ومواقفها مما حدث في تلك الفترة ؛ لتغدو النقاشات الدائرة في مقهى البرازيل إضاءات لطبيعة المجتمع الدمشقي بعامَّة ، والطبقة البرجوازية بخاصة . ويبدأ هذا النزول مع دخول ممدوح ابن الأستاذ أحمد أفندي ، الذي يعمل مع والده في مؤسسة عمران للإنشاءات الهندسيّة محاسباً وكاتباً ومتابعاً لبعض الأعمال حينما تدعو الحاجة إلى ذلك . وممدوح هو اليد التي أخذت طارق في عوالم دمشق ، بعد أن وجد طارق فيه صديقاً ، ومعيناً على اكتشاف ما خفي من الأمور التي لا يمكن له أن يتعرّف عليها إذا ما بقي تحت ظلِّ عمه منغمساً في أجواء الترف ؛ لذلك يقبل دعوته لرؤية الأدباء الحقيقيين الذين لا يمكن أن يراهم في صالون نهاد الأدبي . تلك الدعوة التي تأتي مبطّنة بشيء من المرارة في حديث ممدوح ، و بكثير من التشويق حينما يقول له : ((إذا تنازلت مرَّة فتحولت عن الاتجاه الصاعد علوّاً إلى الروضة وشارع أبي رمانة وحي المهاجرين، فإني قادر على النزول بك حيث تلتقي بهم))[1] . ويذهب معه إلى مقهى البرازيل الذي لا يعدو أن يكون دكانة مزدحمة ، تضمُّ مجموعة من الكتاب والأدباء والمسحوقين ، ثم يقبل دعوته إلى الحانة حيث يلتقي بمجموعة أخرى من الأصدقاء بعد فترة من الزمن من ارتياده مقهى البرازيل، وهكذا يتدرّج طارق في النزول في الجحيم الذي لا يتم دفعة واحدة ، حتى يصل إلى الملهى وأحضان الراقصة زوزو التي تختلف عما عرفهن من نساء جميلات ومترفات. ويتداخل هذا النزول بتعرّف طارق على صفيَّة ؛ السيدة الجريئة التي تعرف كيف تجذبه إليها ، فتطرح ما لديها بتأنٍ وذكاء، بطريقة تجعل طارق شغوفاً بها ، محبّا للقائها ، بما تستفزّه به من عواطف كامنة ، وأسئلة ومفاهيم مغايرة لمفاهيمه ؛ لتبدو بذلك صورة المجتمع السفلي أكثر وضوحاً بتصرّفات شخوصه وآرائهم التي تعبّر عن وجه المدينة الآخر، وتضيء وجه البرجوازيَّة من جهة ثانية .

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص80 .

1-2-3- **التنافر والضعف** :

يبدو المجتمع السفلي متنافراً مثل شخصياته التي تتنازعها مواقف مختلفة ومتباينة تجاه الوضع السياسي والاجتماعي السائد آنذاك ؛ الوضع الذي يطرح بصراحة على الطاولة ، وتسلّط عليه الأضواء لإيضاح كثيرٍ من المواقف ، وإنْ بدت تلك الآراء والمواقف متنافرة متعددة بتعدّد الشخصيات التي تنتمي إليه ، ويعوزها عامل الاستشراف الذي نجده عند الطبقة البرجوازية ، ممثّلة بشخصية عبد المجيد الذي يدرك أنَّ زمان الوحدة يكاد أن ينتهي ، وأنَّ الانفصال قادم بما يساعده على تدبّر شؤونه ، بينما تغرق تلك الشخصيات في الحوارات والنقاشات الهزيلة التي لا تعدو أن تكون أقوالاً ، لا يمكنها أن تستحيل فعلا يضاهي هذا القول لكونها متأثِّرة وليست مؤثِّرة؛ ليصبح هذا المجتمع طاولة نقاش لما يضيء مجريات الأحداث ، يفسِّر سلوك الآخرين ، دون أن تكون وراء هذه الأقوال ردود فعل تستنهض ظرفاً جديداً .

يشكّل التنافر سمة تدمغ هذه الفئة ، وإن كانت توحي بأنّها تصبٌ في اتّجاه واحد ، ألا وهو نقد الوحدة والوضع السياسي قبيل الانفصال . تلك الآراء التي تدور على ألسنة الشخصيات في مقهى البرازيل والخمّارة ؛ فالأستاذ بدر الدين المؤذِّن ، له مزاجه الخاص ، وسلوكه الغريب الذي يجعل منها مجنوناً في نظر الناس لكنّه أيضاً متجرّد ، وعالم متواضع ، يعمل النظر فيما يجري من حوله ، ويحلّل الأمور بعينٍ واعيّة تسعى إلى الوصول إلى الحقيقة ، وقد امتلأت أعمدة الصحف والمجلات بما أبدعه ،ولكنّها لم تستطع درأ الفقر عنه . أمّا زين العابدين فشخصيَّة تناقض في أفعالها وأقوالها الأستاذ بدر الدين فهي؛ وصولية ، ونفعية ، تسعى إلى الثراء بكلّ الوسائل الممكنة. وتطالعنا الرواية بشخصيّات أخرى مثل الدكتور زهير ، وقاسم ، وزاهد ، وفؤاد ، وممدوح ، وتحمل كلّ منها موقفاً خاصّا ، تتناوله بشكل مباشر وتقريري في طرحها لموضوع الوحدة والفساد الإداري ، و دور المكتب الثاني أو الاستخبارات ، ودورها البوليسي في قمع الحريّات ؛ فما يعرضه الدكتور زين العابدين من تساؤلات يتركها على طاولة الحوار رغم الغاية النفعيَّة التي لا تغيب عن ذهن المتابع لسلوكه وتاريخه الذي تعرضه الرواية، فيبحث في مقاله ((الأحزاب التي كانت تعمل في ميدان السياسة في الإقليم السوري قبل الوحدة وقيام الجمهورية العربيَّة المتّحدة ، مبيّناً مساوئها وعجزها ، منددا بالسياسيين الذين كانوا يعملون للوحدة بالكلام دون الفعل ، مشيداً بما جاءت به الوحدة من خير وتحقيق للمثل العليا))[1] . وهذا الموقف يتعارض مع مواقف المنتقدين لواقع الوحدة الذين التزموا بيوتهم وابتعدوا عن السياسة

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص200 .

حينما خابت آمالهم بها . هذا الموقف النفعي الذي يتعارض مع موقف آخر يرى الأمور بطريقة مغايرة يشير إليها الأصدقاء في الخمارة، الدرجة الثانية من الجحيم ، حيث يتناولون الحديث عن خيبة الأمل والتذمّر الشعبي الذي يهدّد بأوخم العواقب . وتنقل تلك الحوارات مواقف بعض الأحزاب السياسية كالشيوعيين والبعثيين من الوحدة وواقعها ؛ فبعضها يرى المشكلة في الاستعجال ، وعدم إعطاء مهلة زمنيّة كافية لتطبيق الوحدة عمليّاً ، وفكرة سوق الشعب السوري لحكامه باتجاه الوحدة في حين أنّ الحكّام في مصر ، هُم الذين يسوقون شعبهم باتجاه ما يرونه مناسباً، وهذا يتّفق مع ما جاء في مقال العجيلي ذاته[1] ، و ينسبه لفؤاد في الخمارة بوصفه حاملاً لوجهة النظر التي عارضت الوحدة لأسباب تتعلق بالمهلة الزمنية ، دون أن يكون في هذا المطلب الضروري برأيه ((تسويفاً يتيح لأعداء الأمَّة وأصحاب المصالح المشبوهة أن يحولوا دون إنجازها))[2] . ويبدو أن موقف فؤاد من الوحدة يتّفق فيه مع موقف الحزب الشيوعي من ناحية بعض النقاط وليست من ناحية المبدأ ، فهو يرى أن موقف الحزب كان ((كلمة حقٍّ أريد بها باطل))[3] . وهذا ما يعكس ملمحاً من ملامح الصراع السياسي في تلك الفترة في محاولة للوقوف على جميع الآراء التي تعرَّضت لذات القضيَّة ، مثل موقف زاهد الذي يرصد خيبة أمل الشعب مما يحدث في البلاد نتيجة للتصرفات، والسلوكيات الخاطئة التي تزيد من التمزّق والتباعد في موقفٍ يعكس رغبة الشعب بالوحدة ، وتذمره في الوقت ذاته مما يحدث ؛ لتدور الآراء على اختلاف غايتها حول نقد واقع الوحدة ، وتصوير وعي الشعب تجاهها بما يتضمنه من تباين وتنافر في المواقف والرؤى .

وجه آخر للتنافر يظهر في سلوك صفية أرملة المحامي إسماعيل الذي كان يعمل في مؤسسة عبد المجيد عمران ، وتعمل هي مدرسة الأدب العربي في مدرسة ثانوية للبنات ، فهي تسعى أيضاً نحو غايتها عبر توثيق علاقتها بطارق في محاولة منها لفضح ممارسات عبد المجيد، وغايته الدنيئة من مشروع التلفريك .إلا أنّها تنصرف عن طارق حينما تتأكد من أنَّ المشروع قد ألغي تنفيذه . ويبدو تصرفها العدائي مبرّراً عند هدى سكرتيرة المؤسسة وخطيبة عبد المجيد ، فهي ترى في صفية ((من صنف هؤلاء الذين يتأثرون بمآسي فردية ، أو بمواقف منعزلة ، فيعممونها على كل النظام الذي توجد فيه))[4]. وتتّخذ صفية موقفها الناقم من

1- ينظر : العجيلي ، عبد السلام : " ذكريات أيّام السياسة – الجزء الثاني" ، ص 32.

1- " قلوب على الأسلاك " ، ص301 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص304.

3- المصدر السابق نفسه ، ص 319.

البرجوازية ؛ لأنَّها سببٌ من أسباب الظلم الاجتماعي والسياسي الذي يخيّم على البلاد. هذا الموقف الذي تفسِره بأنّها اشتراكيّة من طراز خاص يختلف عن اشتراكية طارق وسواه من الأثرياء ، الذي يحاولون تخفيف إحساسهم بالذنب تجاه الفقراء والمسحوقين بانضمامهم إلى صفوف الاشتراكيين ، وهذا ما يجعل موقفها يصب في مواقف الآخرين من الوحدة التي لم تستطع أن تحقق آمالها بالقضاء على هؤلاء الانتهازيين والوصوليين الذين تسيّرهم غاياتهم الماديّة والنفعية ، وتجعلهم متواطئين مع كل ما من شأنه أن يضمن لهم مصالحهم .

إنَّ التنافر سمة مميّزة من سمات هذه الفئة ،التي تظهر أيضاً محكومة بغاياتها التي تحاول الوصول إليها ؛ هذه الغايات التي ترتدي هي الأخرى لبوس النبل والصدق ، وإن كانت بعض هذه الآراء غير أمينة على رسم أفق واضح لرؤيا صادقة للواقع ، وتحاول الرواية في هذا الرصد الواسع إضاءة الوضع السياسي المتخبِّط الذي كان يعصف في البلاد بطريقة مباشرة وتقريريَّة بما يدور من حوارات ونقاشات في المقهى والخمارة وبين صفية وطارق الذي نراه محايداً، غير قادر على اتّخاذ موقف ثابت، أو التعبير عن رؤيته التي تظلُّ محايدة يشوبها بعض القلق الذي يسيطر على جميع الشخصيّات في الرواية بوصفه شعوراً طبيعيّاً إزاء ما يحدث في البلاد عشيَّة الانفصال.

2-2-3-**التشاؤم** :

السّمة الثانية التي تظهر في سلوك هذه الطبقة ، هي التشاؤم الذي يبدو واضحاً في سلوك الشخصيّات التي تنتمي إليها ؛ فالتنافر الذي يشكّل سمة مميّزة في سعيهم نحو فهم واقعهم، وظروفهم التي تتحكّم بسلوكهم ، هو الذي يصوّر التشاؤم الذي يلقي بظلاله الكثيفة على تصوّراتهم ، ورؤيتهم لما يجري في البلاد، وهو ذاته نراه في تركيبة الطبقة البرجوازية التي تستطيع بما امتلكت من نفوذ استشراف المستقبل ، والوقوف على ملامح المرحلة القادمة ، ما يثير في نفسها الخيبة من عدم قدرتها على تحقيق أحلامها، و تظهر في بداية الرواية محمولة على مبدأ الغاية تبرر الوسيلة ، ثم تنتقل في آخرها للحفاظ على القيم المهدّدة . لكنَّ تشاؤمَ البرجوازيَّة لا يقود إلى التخبُّط الذي يعصف بالطرف الآخر من المجتمع الدمشقي ، فتشاؤم عبد المجيد عمران لما لمسه من تغييرات طارئة في السياسة ، يقوده نحو قرار الهجرة ، وإلغاء مشروع التلفريك بهدوء وتروٍ ؛ لذلك نراه غير متذمّر ، بل يفكّر بالطريقة التي يضمن فيها النجاة إذا ما غرقت السفينة ، ويتحدّث عن الوضع السياسي إلى ابن أخيه ، ويعبّر عن رأيه في

تلك الأوضاع و التذمّرات ، فيقول : ((التذمّرات هي الفقاقيع الطافية على السطح يا طـارق . الناس العاديون لا يرون غير هذه الفقاقيع ، أما أنا فقد أتيح لي أن أرى التحولات في الأعماق التحولات التي أطلقت هذه الفقاقيع))[1].والهدوء الذي نجده في سلوك هذه الطبقة ، ينقلب إلى قلق يسيطر على سلوك الطبقة الأخرى من المجتمع الدمشقي التي توالي انقسامها ، وتتنافر أجزاؤها ، ويبدو من العسير توضيح سعيها نحو فهم واقعها ، بل إنَّ فهمها ينبع من التناقضات التي تصورّ سلوكها ، وتعكس طبيعتها القلقة والمتشائمة ؛ ليحاول كلٌّ طرف من الأطراف السعي نحو فهمه الخاص لما يجري .هذا الفهم الذي قد يتعارض مع فهم الآخر؛ ليكون التشاؤم أيضاً ملمحاً مهمّاً من ملامحها .

يأتي التشاؤم مغلَّفاً بالقلق والضعف، بدءاً من انكسار الحلم ، والشعور بالخيبة التي تعرضها النقاشات الدائرة في الخمارة ، فقد حاولت الرواية أن تجعل من كلِّ شخصيَّة فيها ممثّلة لطرف سياسيّ معين ، كما في حديث الأستاذ زاهد وفؤاد ؛ فهي تتعرَّض للقضايا الثانويّة في محاولةٍ لاستثارة مشاعر الاحتجاج فيما يدور كحديث فؤاد ، حيث يقول : ((مثل تلك الصفحة في مجلة نداء الوطن التي ظهرت فيه صورة لزقاق في داريا إلى جانب صورة لشارع أبي رمانة وكتب تحت الأولى " دمشق قبل الوحدة" ، وتحت الثانية " دمشق بعد الوحدة"))[2]. كما يتحدَّث عن توسيع أفق الحوار بالنظر إلى القضايا الأكثر أهميَّة ، والتي يراها سببا في فشل الوحدة ، والخوف من الفشل والتمزّق الذي قد يحصل ، كما في الحديث عن ضرورة الابتسار والبنود التي وردت في بيان الشيوعيين أو موقف الاشتراكيين مما يحدث من تصرّفات .

هذا ما نجده في رواية العجيلي الثانية " ألوان الحبِّ الثلاثة " ، حيث تتناول موقف المجتمع السوري من الوحدة ، وإدانة التصرّفات الخاطئة وهيمنة الإقليم الجنوبي ، مما يجعل الانفصال مبعثاً لسرور بعض الأشخاص ممن عانوا من هذه التصرّفات كما حدث لصفوان شقيق سميحة المراهق الذي اعتقل لانتقاده هذه التصرفات ، مما يثير حفيظة نديم الذي يستغرب هذا الموقف متسائلا : ((هل البلد هشٌّ كالفطير الجاف حتّى يتحوّل إلى ذرات تسحقها أصابع فتى لم يتجاوز السابعة عشرة ؟!)) [3]، وهذا الاعتقال ذاته يظهر في رواية " قلوب على الأسلاك" .

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص323 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص299 .

3- العجيلي ، عبد السلام (بالاشتراك مع أنور قصيباتي): " ألوان الحب الثلاثة " ، دار العودة – بيروت ، مكتبة الكندي دمشق،1975 ، ص245.

بسجن الدكتور زهير الذي انتقد خنق الحريّات في دولة الوحدة .

وهذا التشاؤم يشكِّل سمة هذه الطبقة ، ويحيلها إلى الضعف والقلق ؛ لأنّها غير قادرة على اتّخاذ موقف موحّد ، فهي تنتقد الوحدة بطرق عديدة ، ولغايات مختلفة ؛ لــذلك يبــدو موقفهــا ضعيفاً ، تبعيّاً ، منتظراً ما سيحدث ، ومكتفياً بتفنيد الأسباب ، وتحليــل الواقــع فــي محاولــة للوصول إلى فهم ظروفها ، ولكنّها غير قادرة على تأسيس فهمٍ خاصٍ بها ؛ لذلك نجد أنَّ رؤيتها تشاؤمية تنطوي على كثير من القلق والتخبّط . وهذه الرؤيا تنعكس بالتصرّفات والأحداث التي تصوّرها الرواية . فالدكتور زين العابدين يكتب مقالاً يعبّر به عن انتقاد الواقع السياسي ، ويسير نحو غايته الماديَّة بما يتيحه له الواقع من أدوات تمكّنه من الوصول إليها . بينما يبقى الأســتاذ بدر الدين المؤذِّن منفصلاً عن واقعه ، متأملاً فيه ، دون أن نجد في سلوكه أو أقواله أكثر مــن إضاءات لما يجري . وتصوّر شخصيّات الخمَّارة الحراك السياسي الضعيف الذي يكتفي بالقول، وتفنيد الأسباب بطريقة مباشرة وصريحة ؛ ليبدو حديثهم محاولة لإتمام صورة المجتمع السوري عشيَّة الانفصال ، فالدكتور زهير يسجن لسبب ما لا يستدعي الوقوف عليــه بالأســئلة ؛ لأنــه سيبقى دون جواب، وليس مهمّاً أيضاً معرفة التهمة ، وإن بدت مسحة من الفكاهة على أقــوال بعض روّاد المقهى إلا أنّها لا يمكن أن تلغي القلق الذي يعكسه تخوّفهم مــن مصــير الــدكتور زهير، والذي قد يكون مصير أحدهم في يوم آخر؛ لذلك يستعين طارق الذي يشكّل وسيطا بــين الطبقتين بنهاد لتكلّم زكي بيه عين القاهرة الساهرة في سورية ، الذي يستطيع بهاتف منه إعــادة الرجل إلى أهله وأصدقائه ، وتخليصه من قبضة العذاب المتوقّع ، والمرسوم في ذهن الجميع ؛ لتبدو أيضاً القوّة الفعلية في يد البرجوازيين المرتبطين برجال السياسة ، ويظهر الضــعف فــي التجاء الطبقة الأخرى إلى هؤلاء مما يعبّر عن إدراكهم وفهمهم لهــذا الضــعف الــذي يســبغ تصرّفاتهم بتشاؤم قاتم .

إنّ ملامح المجتمع الدمشقي في تلك الفترة ترسم صورة لذلك التخبّط السياسي الذي تعيشه البلاد على اختلاف طبقاتها ؛ لذلك تدور الرواية في فلك إدانة تجربة الوحدة ، ليس مــن مبــدأ الرفض القاطع لها ، بل الرفض لطريقة التطبيق ، والممارسات والسلوكيات الخاطئة التي حدثت في تلك الفترة التي تشكّل مفصلاً مهماً في تاريخ سورية الحديث بخاصَّة عبر تســليط الضــوء على ملامح البرجوازية بوصفها طبقةً اجتماعية تحاول فهم واقعها ، والتــأقلم مــع المعطيــات الجديدة التي تفرض نفسها بقوّة على الوضع السياسي . وتظهر الرواية بعض ملامح البرجوازية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتلك الظروف ؛ لتحصل على القوّة التي تضمن لهــا الحفــاظ علــى مصالحها . هذه الملامح التي يمكن اختصارها بالنفعية ، وسعي بعض أطرافهــا إلــى تأصــيل

وجودها في التربة الوطنيَّة التي كانت تعيش حالة من القلق والتخبط ، مما يدفعها نحــو تغييــر بعض قواعد اللعبة بما يضمن لها البقاء والتأقلم مع الوضع الجديد، أو الهجرة للحفاظ على القيم التي تتعرض للتهديد ، وإن كانت تلك الصورة تعبّر عن وعي تام للواقع ، يدفع بها نحو اتّخــاذ مواقع جديدة بعد أن فشلت في المساهمة في تطوير البلاد . وهذا يظهر الازدواجيَّة في تصرّفات تلك الطبقة التي تشترط مشاركتها الفاعلة في التطوير بما يضمن لهــا النفــوذ والمكاســب ، أو الرحيل بعد أن لاح في الأفق ما يوحي بانقلاب الأوضاع .

هذا ما تظهره الرواية في تصوير خيبة الأمل التي ترتبط بفشل مشروع التلفريك الــذي يمثل هذا التحديث الذي كانت تعد به البرجوازية ، كما فعل عبد المجيد عمران الذي عزم على الهروب بما خفَّ حمله ، وغلا ثمنه ، وقد عبّر بمرارة عن فشل هذا المشروع ، الــذي يمثــل الوجه المنتظر لدمشق الحديثة ، بقوله : ((ستبقى قمة قاسيون عارية صلعاء، وتبقى بيوت الطين والحارات، المتسلقة كالزواحف القميئة سفوح هذا الجبل الأجرد ، مكانها))[1]. وهذه الصورة لا تتعارض مع صورة الطرف الآخر من المجتمع الدمشقي ، بل تكتمل ملامحها بما تدور في تلك الأمكنة من نقاش وجدل في تلك الأوساط ، وما تتميّز به من تنافر وتشــاؤم وضــعف ، فــلا تستطيع اتّخاذ فعل مناسب ، بل تبقى تابعةً لتلك الطبقة التي تمتلك القوّة والنفوذ ، وإن كانت كلا الصورتين ترسمان ملامح المجتمع الدمشقي في تلك الفترة ، وتعبّر عن نقدٍ لواقــع الوحــدة واستشراف الانفصال ؛ ليظهر البرجوازيون ((أصحاب مثل عليا ، وقــيم مثلــى ، تكتســب ملاحظاتهم عن المظاهر السلبية قيمة وأهميَّة ، وهم ضد الانفصال ، الذي يقدمه الكاتب كنتيجة حتمية مع ذلك))[2].

مهما يكن حال تلك الطبقة ، فإنّها تظهر واعية تماماً لواقعها ، قادرةً على فهم ظروفهــا ، وإدراك غاياتها بغض النظر عن قيمتها الأخلاقية للحفاظ على مصالحها وضمان مكاسبها وقــد أصابتها الخيبة بسبب الانفصال ، فآثرت الانزواء ، أو الهجرة للحفاظ على قيمها الأصيلة ، أو في الجمع بين الأمرين في محاولة للتعبير عن وعي الطبقة البرجوازية بشكل خاص فــي تلــك المرحلة المهمّة من تاريخ سورية الحديث .

1- " قلوب على الأسلاك " ، ص325.

2- العيد ، عبد الرزاق : " في سوسيولوجيا النص الروائي" ، ص66.

4- **الوعي الممكن** :

يتجلَّى الوعي الممكن في الرواية بما تمثِّله من سعي طبقة اجتماعيَّة ما إلى تحقيق أهدافها، وما يحدث لها من تغييرات لا تمسّ طابعها الطبقي المميّز لها ؛ وبذلك فإنَّ ارتباط الوعي الفعلي بالوعي الممكن قائم ووثيق ، ((غير أنَّ الوعي الممكن هو المحرك الفعَّال لفكر الجماعة ، بل هو الذي يرسم مستقبلها ، ويعطيها صورتها الحيويَّة في الحاضر ، والمستقبل))[1] . وإذا كان الوعي الممكن مرتبطاً بالأشخاص غير العاديين كالفلاسفة و الأدباء والسياسيين ، فإنَّ أبناء الطبقة على اختلاف مواقعهم ، هم الذين يعبّرون عن الوعي الممكن الذي تقدَّمه الرواية بوصفه نتيجة للصراع القائم الذي تدور رحاه في بنيتين متناظرتين ؛ الأولى بنية العمل الروائي ، والثانية بنية الطبقة الاجتماعية التي تمثِّلها الرواية ، وذلك عبر وسيطٍ قادرٍ على إيجاد هذا التماثل والتناظر ، وهو المؤلف المبدع . وتجدر الإشارة إلى ضرورة ربط الرواية بالوعي الممكن للطبقة ، الذي يعدُّ سعياً مرتبطاً برؤاها الخاصَّة .

هذا ما تمثِّله رواية " قلوب على الأسلاك" التي يمكن تقدير زمنها بخمس سنوات ؛ أربعة أشهر منها هي زمن الأحداث التي قضاها طارق عمران في دمشق ، و تنقل لنا صورة عن علاقة الشخصيّات بظروفها ، ثمَّ تمتد أربع سنوات أو أكثر من عام 1961 إلى 1965 حيث تظهر صورة أخرى ترسم مصائر الشخصيّات . هذا ما نجده في خاتمة الرواية : ((هذه الكلمات أكتبها اليوم ، آخر أيَّام تشرين الأول ، أكتوبر، سنة خمسة وستين وتسعمائة وألف ، أختم بها الصفحات التي طالت وطالت والتي أردت لها أن تحوي ذكرى حياة عشتها خلال شهور قليلةٍ ، لم تتعد الأربعة في عاصمة بلادي))[1]. هذا الزمن الذي يشكّل مع المكان فضاء العمل الروائي ، يكتسب مفهوماً آخراً عبر السنوات الأربعة التي تشكّل محوراً تدور حوله أحداث ، ومصائر الشخصيّات في الرواية ؛ ليغدو الزمن حاملاً جديداً بعد أن كان مشروع التلفريك هو الحامل الرئيس الذي تنتظم عليه أحداث الرواية والعلاقات التي تربط الشخصيات فيما بينهما من جهة ٍ، وبظروفها من جهةٍ ثانيةٍ وتوسَّع هذه الفترة الزمنيَّة من امتداد الفضاء الروائي ، وترسم لنا ملامح الوعي الممكن في رواية قلوب على الأسلاك ، التي يمكن تمييزها بالهروب ، والفشل ، والتكيّف في مرحلة لاحقة .

1- لحمداني ، حميد : " النقد الروائي والإيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي" ، المركز الثقافي العربي، بيروت ــ الدار البيضاء ، ط1، 1990 ، ص69.

2- " قلوب على الأسلاك " ، ص 427.

4-1- **الانهيار**:

يتّخذ الانهيار في الرواية أشكالاً متعددة ، تتمثّل في الرغبة في الفرار ، و الهجرة من البلاد التي تغلي فوق نار الانفصال ، كما يتّضح هذا الانهيار عبر العجز الذي يصيب بعض الشخصيات، والفشل الذي يلحق بعضها الآخر ؛ لتكوّن هذه الأشكال بمجموعها صورة المجتمع الدمشقي قبيل الانفصال وبعده . وتنطوي ملامح هذه الصورة على رؤيا تبدو أقرب إلى المأساويّة التي تخيّم بظلالها الكثيفة على واقع الشخصيات التي تدور في فلك الظروف السائدة آنذاك.

4-1-1- **الهروب** :

تظهر الرواية الهروب حلاً مناسباً لمواجهة الضغوط التي تتعرّض لها الطبقة البرجوازيَّة. ويبدو الهروب تعبيراً عن فهم للواقع الذي تتحرّك في فضائه شخصيات الرواية ؛ فما يقوم به عبد المجيد عمران تضعه الرواية في خانة الهجرة ، التي تأتي خياراً لا بديل عنه ؛ هذا الخيار الذي يتَّضح بعد فشل عبد المجيد في تحقيق ما يصبو إليه ، وإن كانت الرواية عاجزة عن توضيح ما تسعى إليه البرجوازية ممثّلة بعبد المجيد عمران ؛ فهي تسعى نحو قيم نبيلة وطموح عظيم لتحديث البلاد من الناحية العمرانية بشكل خاص ، وتسعى للحفاظ على قيمها النبيلة ، ولكنّها لا تتورّع في الوقت ذاته عن استخدام كل الوسائل الممكنة للوصول إلى غايتها . وهذا يظهر التناقض في الغاية ذاتها ، فيبدو وجهها الأوّل نبيلاً سامياً مترفّعاً عن كلِّ مكسب ، ويرتسم وجهها الثاني بوساطة كلِّ الوسائل المتاحة لتحقيق المكاسب المادية والمجد والشهرة .

إنَّ هروبها هو للحفاظ على القيم المهدّدة بالزوال، وللحفاظ على المصالح الشخصيّة ، وهذه المزاوجة تكتسب بظاهرها شكلا يبدو منطقيّا، في أنَّ من حقِّ هذا الطبقة أن تحتفظ بحقوقها الخاصة، وأن تهرب بها لأنَّ المنطق يفترض هذا ؛ إذ ليس من المعقول أن تضحي تلك الطبقة بمكتسباتها الماديَّة في سبيل الوطن الذي لا يعدو أن يكون هو الآخر مستلباً من جهات أخرى في تلك الفترة ، وبالمقابل فلا مسوِّغ لوجودها في وضع يهدِّد قيمها وجوهرها، لتدفع الرواية بهذا القرار نحو النهاية التي تظهر لنا هذا المسوِّغ ، بل وتؤكّد على شرعيته و نجاعته ، فيظهر عبد المجيد عمران وقد تقلّد مركزاً مرموقاً في بلدٍ متقدّم ومتحضِّر ؛ لذلك يقول طارق : ((عمي الثري الكبير والمقاول العظيم عبد المجيد عمران، ناجح اليوم في عمله الذي تمركز في

بلد متقدّم وبعيد ، بعيد عن القلق ولكنَّه بعيد كذلك عن وطنه ، وعن كلِّ ما كوَّنه في وطنه))[1].
إنّ هذه الإشارة تؤكّد أنَّ البلاد قد ضيّعت على نفسها فرصة مهمّة كانت ستدفع بعجلـــة التقـــدّم والتطور، ولكنَّ الهروب يصبح حلاً يكتسب قبوله وشرعيته لعدم وجود حلول أخرى .في ظـــلِّ الوضع السياسي القلق آنذاك .

هروب آخر يتمثّل بطلاق نهاد وزواجها الثاني ، حيث تهجر البلاد هي الأخرى لأســـباب تبدو مختلفة في ظاهرها عن الأسباب التي دفعت عبد المجيد عمران للهجرة . إنها ترحل مـــع زوجها الجديد ، زكي بيه ؛ الذي كان خلال الرواية عين القاهرة الساهرة في سورية ، و حاول دائماً بالتعاون مع حليم رمزي زوج نهاد الأول إعاقة تنفيذ مشروع التلفريك . هذا الزواج يقوم أيضاً على مبدأ الهروب نحو الأفضل و الأسلم ، حيث لم تعد البرجوازية السورية قادرة علـــى تحقيق طموحات نهاد ، والتي يمثّلها زوجها الذي كانت تسعى به نحو الشهرة ، وهذا ما تقولـــه نهاد في حديثها الصريح إلى طارق : ((حبي للشهرة صوَّر لي أن أبحث عنها في مجالي القوة ، وأن أكون على جمالي وثراء زوجي ذات مركز مستقل عن جمالي وثـــراء زوجـــي. كيـــف؟ فكرت، طمحت في أن أحتل مرتبة قياديّة في تنظيمات حياتنا السياسيَّة الجديـــدة))[2] ؛ لـــذلك نجدها حينما حدث الانفصال تترك زوجها ، وتلحق بزكي بيه ، فهو القادر على ضمان ما تصبو إليه هي الأخرى ، ولكن ليس في سورية ، بل في مصر حيث الظروف هناك كانت تشير بمـــا يساعدها على تحقيق ما تريد . وهذا الهروب يبرز أيضاً بوصفه حلاً مقبولاً أيضاً إذا ما وضع بعين الاعتبار أنَّ الوضع السياسي في سورية لا يستطيع الحفاظ على القيم والمصـــالح التـــي تسعى إليها نهاد بوصفها فرداً من أفراد تلك الطبقة الاجتماعيَّة .

يمثِّل الانزواء شكلاً من أشكال الهروب أيضاً ، ويظهر في ردة فعل طارق الذي يبـــدو خلال الرواية هشَّاً ، ينفعل مع ما يجري من الخارج ، لا من الداخل ، وينسحب مـــن موقعـــه الجديد إلى موقعه القديم الذي يضمن له الثبات ؛ ليكتفي طارق برصد ما حدث في فترة إقامتـــه في دمشق ، هذا الرصد الذي يمتزج فيه التاريخ مع الحياة ، دون أن يقع في فخِّ التأريخ ؛ فهـــو في قريته الصغيرة يستلذ باجترار ما حدث معه ، ويأتي ويعود دون أن يكون في ســـلوكه مـــا يوحي بتغيير يمسُّ تكوينه . والخيبة التي يعاني منها تدفعه إلى الكتابة دفعـــاً بكونهـــا وســـيلة للهروب أيضاً ؛ ليعبّر عن ذلك بقوله : ((وحين أرى هذا الهروب المستديم من كوارث يضـــيق

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص 428.

2- المصدر السابق نفسه ، ص 283 .

صدري ، فألجأ إلى القلم والورق متعزيًّاً . أتعزّى بالكتابة ، أهرب إليها . أليس هذا هو الهروب الحقيقي ، الهروب الكبير؟))[1].

2-1-4- الفشل :

تغلف الخيبة واقع الشخصيّات في الرواية التّي تتّخذ من الهروب أو الانزواء والعزلة حلولاً لمواجهة الظروف التي استجدّت في تلك الفترة ، واستمرّت نحو أربع سنوات ، بين انتهاء زمن الأحداث الفعلي التي يقيّدها طارق عمران ، وسنة 1965 التي ينهي بها حديثه عن إقامته في ربوع دمشق . تلك الفترة الزمنيَّة التي تستقرُّ بها الظروف ؛ لتظهر صورة تلك الطبقة الاجتماعيَّة واضحة مستقرَّة ، وقد قرّرت كلُّ شخصيّة من الشخصيّات التي تنتمي إلى تلك الطبقة ما يناسبها، فهروب عبد المجيد يوازي عودة طارق إلى قريته الصغيرة ، ويوازي أيضا زواج نهاد من زكي بيه وهجرتها إلى مصر. وتصدر هذه الأفعال عن خيبة أمل تلك الطبقة ، وفشلها في ما تسعى إليه من أهداف وغايات.

يأتي الفشل نتيجة ظروف متعدّدة ، منها صعود قوى اجتماعية وسياسيّة أخرى ، تتناقض في أهدافها ما تسعى إليه البرجوازيَّة ، وإن حاولت الرواية التأكيد على أنَّ الغايات واحدة على الرغم من اختلاف الوسائل ؛ فالبرجوازيَّة كغيرها من الطبقات الاجتماعية الأخرى ، لها مساعٍ وطنيَّة لاستلام زمام السلطة ؛ لذلك نجدها تقترح وجهاً للتطوّر والتحديث الذي يتمثَّل بمشروع التلفريك أو غيره من المشروعات . والتي قد تبدو غير نافعة للمواطن في تلك الفترة إذا ما قيست بمشاريع تحتاجها لها البلاد الناهضة حديثاً حسب رأي القوى الأخرى . ومهما تكن غاية تلك الطبقة ، فإنَّ الفشل هو النتيجة التي تسعى الطبقة البرجوازيَّة إلى تجاوزها ، والتأقلم مع واقع الحال بما يخفف من تلك الصدمة التي تعرَّضت لها ، والانتكاسة التي أصابتها بما يضمن لها الثبات ، ويكفل حمايتها من أيَّ تهديد قد يطال جوهرها الطبقي .

يظهر الفشل في الرواية عبر ملامح عدَّة ، أهمُّها فشل مشروع البرجوازيَّة في السعي نحو التحديث؛ ذلك الفشل الذي ظهر في وقف تنفيذ مشروع التلفريك الذي عقد عليه طارق عمران، ومن ورائه عبد المجيد عمران كلَّ الآمال ؛ ليحقق لهما المجد والشهرة ، والمكاسب

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص 429.

الماديَّة. وهذا الإيقاف جاء برغبة معلنةٍ من عبد المجيد، على الرغم من أنَّه قــد حصــل علـــى الموافقة. ولكنَّ قراءته للوضع السياسي المتردّي في تلك الفترة ساقته إلى هذا القرار ؛ لذلك نراه يعيد حساباته ، ويحدَّث بذلك ابن أخيه ، يقول : ((لو بدأنا بتنفيذ المشروع فإننا سنصاب بكارثة ماديَّة تتبع الكارثة المعنويَّة التي ستأتي من تفكك وضعنا السياسي الذي نحــن فيــه الآن))[1] ، وهذا الموقف يصوّر فشل البرجوازية وعجزها عن تحقيق أحلامها وأهدافها التي تطمح إليها ، فقرار الهجرة الذي يتّخذه عبد المجيد ينبع من إحساسه بقرب الانفصال ، الذي لا يتمنـــاه علـــى الرغم من كلِّ العراقيل والمصاعب التي تضعها حكومة الوحدة والمتنفّذين فيها ؛ لأنَّ الوحدة هي الحلم الذي يسعى إليه عبد المجيد ، وهذا ما يعبّر عنه حينما يعدُّ نفسه من الجيــل الــذي آمــنَ بالوحدة ، وحلم بتحقيقها ، ولكن بين تحقق الحلم ، وانكساره مسافة تستلزم منه التفكّر بمصالحه الخاصة التي يجب أن تكون فوق كلِّ غاية ، وخارج كل الظروف التي قد تهددها .

ملمح آخر للفشل يظهر في فشل طارق في علاقاته العاطفيَّة مع النساء اللائي التقى بهــنَّ في دمشق ، بدءاً من هدى التي تزوّجت من عمه الثري وهاجرت معه، إلــى ماجــدة ؛ الفتــاة المراهقة التي تخلّت عنه عندما وجدت أنّه غير قادر على أن يقدّم لها الحب علــى طريقتهــا العصريَّة ، مروراً بنهاد التي لم تستطع الاستحواذ على قلبه ، وظلّت علاقته بها غائمــة بــين المصلحة التي سعى كلّ منهما إليها عبر الآخر ، والتي تتعلق بمشــروع التلفريــك ، والشــعر والأحاسيس التي كانت تسير أهوائهم وميولهم الخاصَّة ، وانتهاءَ بصفيَّة المرأة الوحيــدة التّــي أحبَّها طارق ، واستطاعت أن تحرره من لجام الصمت الذي منعه من نظم الشعر خلال إقامتــه في دمشق ، ولكنّها تخلّت هي الأخرى عنه بعد أن أدركت أن مشروع التلفريك قد تــمَّ إيقــاف تنفيذه . وهذا الفشل العاطفي الذي مني به طارق مع النساء جعله يفضل الانزواء والرجوع إلى القرية التي تستطيع أن تؤمِّن له الملجأ للفرار ، والهروب من الخيبة التي تعرَّض لها ، وهــذا الرجوع يتضافر مع رغبته في الكتابة التي يعدّها وسيلةً للهروب .

إنَّ الفشل يخيّم على حياة الشخصيات جميعها في الروايــة ، علــى اخــتلاف مشــاربها وانتماءاتها الطبقية والسياسيَّة ، فما يحدث مع عبد المجيد أو طارق أو نهاد هو ذاته ما يحدث مع بقيَّة الشخصيات، وإن كان يتّخذ الفشل عند البقية شكل العجز ، كما حدث مع ممدوح ، وبقيَّــة روّاد المقهى والحانة، وإن لم تتم الإشارة لهم في الخاتمة التي تعدُّ خلاصة لما حدث فــي تلــك السنوات، فممدوح يراسل طارق ليخبره دوما بأنّه مازال كما هو دون أيَّ تغييــر ، ويــرى أنَّ

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص 322.

هروب الجميع هو ذاته الخداع الذي يراه طارق ، ويرى أنَّ صموده ، وصمود الكثير ممن هـم مثله ليس شجاعة ، بل عجزٌ، لأنه لا يمتلك أيَّ خيار في ذلك، فنراه يحدَّث طـارق، بقولـه : ((ليس عندي ضيعة مثل ضيعتك ولا أهل مثل أهلك لأهرب بطريقة يراني الناس فيها منتصراً ، ولأربح ويراني الناس مضحيًّا))[1]. وهذا القول يضع يده على أنَّ المجموع العـام حسـب مـا تعرضه الرواية لا يملك القدرة على تغيير واقعه فينحاز إلى الصمت والمراوحة ، فهـو لـيس برجوازيًّاً ليرتدَّ إلى جذوره الإقطاعيَّة إن لزم الأمر كما فعل طارق ، أو ليهاجر بماله كما فعل عبد المجيد فيبدو مضحيًّاً ؛ لأن مشروعه التقدمي قد فشل ، ولم يبق له سوى التضحية والهروب حفاظاً على القيم المهدّدة .

إنَ قول ممدوح يصوّر واقع تلك الطبقة بخاصّة ، وواقع المجتمع الدمشقي بعامـة . بمـا يعرضه من أشكال للخيبة التي وقعت على الجميع بعد أن انكسر الحلم الوحـدوي ، وضـاعت الأهداف في معرض السعي إلى تحقيقها .

4-2- **التكيّف** :

يؤدي الزمن دوراً مهماً في وعي الطبقة البرجوازيَّة التي تصاب بخيبة أملٍ كبيرة تحول بينها وبين رغباتها في إتمام مشاريعها التي تسعى إلى تحقيقها بغض النظر عن نبل هذه الغايات أو دناءتها ، كما تمثّلها الرواية عبر طموح بعض عناصرها نحو تحديث الـبلاد ، وإعمارهـا بطريقتها الخاصَّة ؛ لذلك فما تقوم به نتيجة الوضع القلق الذي كان سائداً يختصر بالانتظـار ، فالزمن هو الكفيل بالتغيير، وعليها أن تضمن مصالحها، وتحافظ في هذا الوضع علـى قيمهـا الخاصَّة . مع ضرورة الالتزام بالانتظار؛ لأنَّه الحل السلمي الذي تطرحه الرواية عبر سـلوك تلك الطبقة لمواجهة الصراع على اختلاف مستوياته ، وتجنّب الصراع الدموي الذي قد يـؤدي إلى تغيير ملامح المجتمع ، ويمس بذلك بنية الطبقة البرجوازيَّة مما سيؤدي إلى تشـوّهات قـد تهدّد وجودها ؛ لذلك لابدَّ من الانتظار مع محاولة المحافظة على توازن الطبقة . هذه المحاولـة التي تظهرها الرواية بأشكال مختلفة عبر تحوّلات خارجيَّة تتّخذ شـكلاً مقبـولاً يضـمن لهـا التواصل والارتباط مع بنية المجتمع بعامَّة، والتكيّف مع الوضع الجديد ، دون أن تطـال هـذه التحوّلات جوهر تلك الطبقة أو خصوصيتها الطبقيَّة .

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص429.

تظهر أوّل هذه التحولات الشكليَّة المرتبطة بالزمن في الرواية بالحديث الذي دار بين طارق وعمِّه الذي يعد مثالاً نموذجيًّا يعبّر عن سلوك تلك الطبقة ؛ ذلك الحديث الذي تناول حادثة مهمَّة يعرضها العم عن الخطب المثيرة والمحتجَّة في المساجد ، والثورة التي كادت أن تقوم في تلك الفترة حين تناهى إلى مسامع الناس أنّ سيدة من أسرة كبيرة رقصت في ضباط الحامية الفرنسيّة ، ويقارن هذه الحادثة التي أثارت هذا الاستنكار والاحتجاج بحفلة "الكوكتيل" التي تقام في بيت حليم رمزي والتي قد تتحول إلى حفلة راقصة على الرغم من منشأه المحافظ ، والمتعلِّق بالعادات والتقاليد و الأعراف القديمة ، فيطرح عبد المجيد فكرة الانتظار بوصفه حلاً سلميّاً بدلاً من أن يضحي الناس بأرواحهم من أجل أفكارٍ أو مبادئ سيكون الزمن كفيلاً باختفاء بعضها ، وظهور بعضها الآخر. ويعدُّ هذه التضحية التي يقوم بها هؤلاء الناس ، وتصدّي طرف آخر لهم دليل على قلَّة العقل على حدِّ قوله : ((لو صبر هؤلاء وأولئك على الزمن لحلَّ مشاكلهم دون أن يحوج بعضهم إلى أن يموت ، وبعضهم إلى أن يلطّخ أيديه بالدماء))[1]. هذا الرأي الذي يبدو مستفزِّاً قائماً على السخرية والاستهزاء في ظاهره ، ينقل تعويل هؤلاء الأشخاص على الزمن، ولابدَّ من الانتظار والهدوء لتحلَّ المشاكل نفسها بنفسها دون الحاجة إلى التدّخل فيها ، ويعدُّ المادة ، هي المسوِّغ المنطقي الوحيد للقتل ، إذا كان لابدَّ من القتل ، بدلاً من إهدار الدماء من أجل الأوهام كما يفعل الشعراء .

هذا الانتظار الذي يطلبه عبد المجيد يشكّل قناة تسير فيها تطلّعات تلك الطبقة ، تلك التطلعات التي تعبّر عن فهمهم لطبيعة ظروفهم ، ووعيهم المطلق لواقعهم ؛ ليبدو الانتظار ملمحاً مهمّا من ملامح وعيها الممكن بوصفه الحل الأفضل للمحافظة على الثبات ، والهدوء في فترة زمنية تعجُّ بالأزمات التي لا يمكن حساب نتائجها ، إذا ما بادرت تلك الطبقة بالقيام بتصرّفات متهورة قد تلغي وجودها الطبقي، وعلى البرجوازية أن تأخذ شكلاً يناسب وعاء تلك الأزمات التي تعصف بالبلاد بين حين وآخر، بما يساعدها على تجاوزها ؛ ليكون التكيّف مع الوضع الجديد هو الشكل الضامن للمصالح ، والمحافظ على البنية الطبقية للبرجوازية .

إنّ التكيف والتلاؤم الذي يُطرح بوصفه شكلاً لسعي تلك الطبقة ، يتّخذ بدوره أشكالا عديدة نجدها في الرواية كمقترحاتٍ لا تلبث أن تصبح واقعاً في مرحلة لاحقة ، حيث نجدُ محاولات لتصنيف تلك الفئات ؛ فهنالك الجيل الجديد ويمثّله ماجدة وطارق ، والجيل القديم ، المنقسم بدوره إلى فئتين ؛الفئة الأولى التي ينضوي تحت لوائها الانتهازيون والمدلسون

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص 28.

والمنافقون ، والفئة التي تهرب من البلاد كي تأمن النجاة والسلامة للمحافظة على منجزاتها بعد أن أدركت عجزها عن البقاء بالطريقة التي تريدها .

أمّا الجيل الأوّل، فهو القادر على التكيّف مع معطيات الوضع الجديد ، فماجدة فتاةٌ في السابعة عشرة من العمر ، تظهر في الرواية ثائرة على كلّ العادات والتقاليد القديمة التي تراها باليةً ومتخلفة ، وتحلم بإقامة علاقة عاطفية مفتوحة مع شاب مثل طارق كما تفعل صديقاتها في المدرسة، ولا تشعر بالحرج من الإفصاح عن رغبتها ، بل وتدافع عنها بوصفها حقّاً مشروعاً لها. ولكنّها تجدُ أنَّ رغباتها ليست مفهومة من الآخرين الذين يقيدونها بالتزامهم المطلق بتلك العادات والأفكار الجاهزة حسب رأيها ؛ لذلك فهي ستفعل ما هي مؤمنة به . وهذه الروح الثوريَّة التي تظهر بها ماجدة ، هي الّتي تجعلها أكثر قدرة على التكيف مع الوضع الجديد المضطرب ،الذي يهدد بالنسف والتغيير ، وتتمثّل آراء معلمتها صفية في ضرورة الثبات على الآراء ، ومواجهة الظروف بدلاً من الفرار كما تفعل الجرذان حينما تغرق السفينة . لكنَّ هذه الثوريَّة سرعان ما تتحوّل إلى هدوء واستسلام لواقع الحال بعد أربع سنوات ، حيث تظهر ماجدة كما يصورها طارق بقوله : ((أرى صورتها في المجلات وعلى عينيها نظارتان سميكتان، توحيان بالانكباب على الدرس ، أو أقرأ عنها أخباراً بأنّها أصبحت في الطليعة ، في طليعة المنخرطات في عمل منسق ، ذي تنظيم روتيني مخطط))[1]. وهذا التغيير ينطوي على ملمح من ملامح التكيف التي عرضتها الرواية بوصفه سمةً مميزةً للجيل الجديد الذي يمكن تسميته ترويضاً ، فبعد أن كانت الروح الثورية تملأ نفس تلك الفتاة المراهقة ، نجدها وقد روِّضت ، وأصبحت واحدة من المجموع الذي راح يتكيّف مع واقعه ، مما يثير حفيظة طارق الذي يرى في صورتها الجديدة خداعاً وزيفاً ينفي حقيقة تلك الروح التي كانت تظهر في تصرفاتها ، وآرائها في الحب والحياة بعامَّة .

وجه آخر للتكيّف يبدو من خلال تصرّفات الجيل القديم ،الذي ينضوي تحت لوائه عبد المجيد عمران ، وذلك عبر الهجرة التي تعدُّ بحدِّ ذاتها نوعاً من التكيف والتلاؤم مع مقتضيات الحال. هذه الهجرة التي تأتي صيغة مناسبة للفرار، أو الانسحاب حفاظا على الكرامة الشخصيّة، كما يقول عبد المجيد في حديثة حول هذه النقطة : ((أمّا الصادقون مع أنفسهم فلا يجدون غير الابتعاد بما يحفظ لهم متكسباتهم السالفة التي تصالبت عليها مفاصلهم ، بعدهم عن التيار قد يكون مجرّد انطواء على النفس أو عزلة في البيت، وقد تكون انسحاباً بما خفَّ حمله

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص 428 .

وغلا ثمنه ، وهذا ما تسميه بنت أختك هرب الجرذان من السفينة))[1]. إنَّ هذا الهرب الذي يأتي للتلاؤم مع مقتضيات الحال بناءً على استعداد كلِّ جيلٍ حسب بنيته وتكوينه ومرونة مفاصله كما تظهر الرواية ، وهذا ما حدث بعد أن غرقت سفينة الوحدة ، وتغيرت الأحوال بما لا يتّفق ومصالح البرجوازيَّة ، ومشاريعها التي كانت تعد بها ، وغاياتها أيًّا كانت ؛ لذلك يهاجر عبد المجيد عمران مع زوجته هدى بعد أن نقل أمواله ومقتنياته الثمينة إلى الخارج ، وتظهر لنا الرواية صحَّة رأيه ، وصحة تصرّفه ، فقد استطاع أن يحافظ على نجاح عمله في بلد متقدم وبعيد عن الوطن ، والقلق الذي كان يعيشه بسبب وضع البلاد المضطرب آنذاك .

هذا الوجه الذي يتلاءم مع مقتضيات الحال بالفرار يتضافر مع وجه آخر يقاوم تلك التغيرات التي حدثت بالتدليس والنفاق ، والانحناء لرياح العواصف ، وهذا ينطبق على سلوك الدكتور زين العابدين وإن لم تظهره الرواية برجوازياً ، كما يشبه إلى حدٍّ بعيد تصرف نهاد التي تركت زوجها حليم رمزي ، وتزوّجت بزكي بيه وانتقلت للعيش معه في مصر، ((الذي أصبح بعد الانفصال محافظاً أو وكيل وزارة فيما تبقى من الجمهورية العربية المتحدة يحمل اسمها))[2] .

إنَّ هذا يؤكد صحة رؤية عبد المجيد عمران للواقع والتكيف معه ، وذلك في طرح نظرية التكيف والملاءمة ، والانتظار لتسوية القضايا التي تشكّل محورا للصراع على اختلاف مستوياته؛ فالزمن هو الحل المناسب للتخلّص من صراع الأجيال والصراع الطبقي ، وهو القناة التي تسير فيها تطلعات الجميع لفرض أعراف وإزاحة أعراف أخرى . وهو الذي يضمن الثبات لتلك الطبقة بتجنبها للصدامات المباشرة التي قد تفقدها طابعها الطبقي المميز لها ؛ لتكون التحولات خارجية لا تمس جوهرها الأصلي ، ولا تعدو أن تكون محاولات للتكيف مع مقتضيات الظروف المستجدة ، فالتكيف يكون بالفرار أو الانسحاب أو الانزواء والعزلة، كما يكون في التدليس والنفاق، أو التلاؤم مع الشكل الجديد. وهذه النظرة التي يقدمها عبد المجيد تبدو صحيحة كما تقدِّمها الرواية بعد مرور أربع سنوات على الانفصال ، والتي يرى فيها طارق صورة للخداع الذي وقعوا فيه جميعاً ؛ لأنَّه يشكّل العين التي ترى وتنقل ما تراه أكثر من تفاعلها بما حولها . وإن كانت تصرفاته تضعه في تصنيف آخر لكونه وسيطاً بين الجيل الجديد الممثَّل بماجدة وممدوح، والجيل القديم ممثّلا بعبد المجيد عمران ونهاد وحليم رمزي وزكي بيه؛

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص355.

2- المصدر السابق نفسه ، ص 428.

ليكون بذلك الجيل الذي يحاول رقع الفتق ، ((وهذه هي " رؤية" الوضع الطبقي في مجتمعنا في (قلوب على الأسلاك) . وهي " رؤية " * قلما تطالعنا بها رواية سورية أخرى بمثل هذا الوضوح والإعلان عن سلوكية ومواقف الطبقات العليا))[1]. وهذا ما يفسر سلوك الشخصيات في الرواية وتصرفاتها التي تتفق مع الظروف البلاد في تلك الفترة ، وتفسّر أيضاً رغبة العجيلي ذاته في توجيه النقد إلى الممارسات الخاطئة في عهد الوحدة التي جعلت من الانفصال حدثاً مؤكّداً ؛ لذلك ((فإنّ الروائي يمزج النقد بموقف الطبقيَّة التي سعت إلى تأييد الوحدة أوّل عهدها، ثمَّ سعت إلى اتّخاذ قرار الانسحاب وتهريب أموالها للخارج))[2] .

هذه السمات المجتمعة تشكّل الوعي الذي تصدر عنه البرجوازيَّة في تلك الفترة التاريخيَّة؛ لذلك فإنَّ هذا الفهم لواقع الطبقة يقودها إلى اتخاذ موقع جديد بعد خضوعها لجملة من المتغيرات التي بدأت تلوح في أفق الفترة التي تشهد تحوّلات على الصعيدين الاجتماعي والسياسي . هذا الموقع الذي تختاره مرغمة في سبيل المحافظة على مستواها الاجتماعي ونفوذها الاقتصادي والسياسي وضمان مصالحها ؛ فالهروب تعبير عن محاولة التأقلم والتكيّف مع الوضع الجديد .

إنَّ الوعي الممكن يتجلّى واضحاً في اختيار الطبقة البرجوازيَّة ما يناسبها لتجاوز الفشل والخيبة ، ولتحقيق الثبات والاستقرار في ظلِّ الوضع السياسي القلق الذي يسيطر على البلاد . إنّها تختار الانتظار والانحناء للعاصفة لتحافظ على جوهرها الطبقي ، وتتلوّن بملامح مختلفة لا تمس هذا الجوهر ، بل تقتصر على تغيير شكلها بما يقتضيه الوضع الجديد . وهذا ما يقودنا إلى أنَّ البرجوازيَّة السوريَّة رهنت مستقبل البلاد برؤيتها الخاصَّة التي تنطلق من تغيير وجه المدينة، باقتراح مشاريع تعبّر عن نهضة عمرانية في ظلِّ دولة الوحدة ، وتعد بها البرجوازيَّة عبر تقديم مشروع التلفريك" في رواية " قلوب على الأسلاك " التي تقصر رؤية هذه الطبقة بالنهضة العمرانية، وتربط بين مجد أفراد الطبقة الشخصي ، وهذا المشروع الذي يعدُّ مثالاً عن ازدهار البلاد وتقدّمها ، ثم لا تلبث أن تتخلّى عن ازدهار البلاد المنتظر في الوقت الذي تتهدد فيه مصالحها ، وقيمها النابعة من تكوينها الطبقي ؛ لذلك تتوقّف عن الحركة لتدخل في طور السبات الجزئي بسعيها إلى الثبات والسكون في ظلِّ وضع قلق ومضطرب .

---

* استخدم الناقد والروائي نبيل سليمان كلمة " رؤية " بالتاء المربوطة .

1- سليمان، نبيل : " الرواية السورية 1967-1977" ، ص 233.

2- عبد الغني ، مصطفى : " الاتجاه القومي في الرواية "، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 188 ،1994، ص 136.

هذا الانحياز الشديد إلى الثبات وتعليق حركتها فترة من الزمن يعبّر عن وعـــي الطبقـــة لواقعها وسعيها إلى التكيّف مع الظروف ، والخضـــوع الظـــاهري لتلـــك الظـــروف بطريقـــة لاتتعارض مع مبادئها وقيمها الخاصَّة، وبطريقة تلبي طموحاتها وأهدافها دون أن تنجرف فـــي تيار الحركة المضطربة بما قد يؤدي إلى فقدانها لجوهرها . ومهما يكن حال تلك الطبقة فإنهـــا تظهر واعية تماماً لواقعها ، قادرةً على فهم ظروفها ، وإدراك غاياتها بغض النظر عن قيمتهـــا الأخلاقية سواء أكانت للحفاظ على مصالحها أم لضمان مكاسبها بعد أن أصابتها الخيبة بســـبب الانفصال .

الخلاصة :

انصرف البحث في هذا الفصل إلى الوقوف على أشكال الوعي في روايات العجيلي في رواية " قلوب على الأسلاك " ؛ فتعرّض في البداية إلى موضوع الرواية عبـــر ســـرد ســـريعٍ وموجز لأهمَّ الأحدث والشخصيّات فيها . ثم انتقل إلى دراسة وعي الوحدة في بنيـــة الطبقـــات الاجتماعيَّة بعامَّة ، والطبقة البرجوازيَّة بخاصَّة ؛ لأن الرواية تسلّط الضوء على هذه الطبقـــة ، وتعبّر عن وعيها لظروفها الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة والفكريَّة في تلك المرحلة ، فوعي الوحدة كان وعياً عاطفيَّاً مدفوعاً بتحقيق الأهداف والمثل العليا التي تســـعى إليهـــا الجمـــاهير العربية. وقد تحققت الوحدة بشكل جزئي بعد محاولات مضيئة تشير إليها الدراسة في سبيل هذا الهدف؛ ليكون تحققها هو تحوّل الحلم إلى حقيقة . ولكنَّ هذا الحلم سرعان ما يصاب بالانكسار، ويتلاشى بسبب السلوكيات والتصرفات الخاطئة التي ساهمت في تعجيل الانفصال مثل انتشـــار الرشوة ، والفساد الإداري ، وسيطرة النظام الاستخباراتي ؛ لذلك فإنَّ البرجوازيَّـــة تحـــاول أن تغيّر موقعها وشكلها بما يتناسب والوضع السياسي القلق في تلك المرحلة.

هذه الصورة تناظر ما جاء في الرواية عن الوحدة بين سورية ومصر، وتضع يدها على انكسار هذا الحلم، وسيطرة الخيبة التي لحقت بوجدان الإنسان العربي في سورية بخاصة نتيجة للأسباب السابقة ، كما تسلّط الضوء على وعي الطبقة البرجوازيَّة التي تتجاوز الخيبة بالرغبـــة في الفرار أو الهجرة من الواقع المتخبّط ، واقتراح حلول تراها مناسبة لمواجهة هـــذا الأزمـــة السياسية والاقتصادية ، والفكريَّة بالدرجة الأولى .

لقد اختصّ البحث في شكلي الوعي حسب البنيوية التكوينِّية ؛ الوعي الفعلي الذي يعبّر عن فهم تلك الطبقة لواقعها انطلاقاً من ظروفها المعيشة ، والوعي الممكن الذي يعبّر عن حاجتهـــا للتغيير الشكلي الذي لا يمسُّ جوهرها الطبقي ، ولا يهدد وجودها الفعلي . وقد عبّرت الروايـــة

عن وعي المجتمع الدمشقي الفعلي ، وذلك عبر صورتين ؛ صورة البرجوازيَّة ، وصورة بقيَّة الطبقات التي تشكّل القاعدة الأوسع ، وإن كانت الصورة الثانية كما بدت في الرواية مكمِّلة وتابعة في تفسيرها للأولى، فقد أظهرت الرواية صورة البرجوازية عبر ملامح عديدة تميّز وعيها الفعلي ، حيث تسودها النفعيَّة التي تسوّغ كثيراً من سلوك الشخصيات التي تنتمي إليها ، فيوظّف الشعر والفن والحب والسياسة في سبيل الوصول إلى تلك الغايات ، كما ظهر سعي البرجوازية الإقطاعية إلى إيجاد موقع مميز لها في الخريطة الوطنيَّة ، وذلك بتأسيس قاعدة تكون قادرة على استلام زمام الأمور والمحافظة على مصالحها الخاصَّة . ويضاف إلى هذه الملامح في رسم وعي تلك الطبقة الفعلي ملمح آخر يتمثل بالهدوء والثبات لضمان مصالحها وقيمها التي تبدو مهددة بسبب الوضع السياسي القلق ، وذلك عبر الانزياح الشكلي المتمثّل بعدّة أفعال مثل الهجرة بوصفها حلاً سلمياً للمحافظة على تكوينها الفعلي .

أمّا الصورة الثانية التي توقّفت عندها البحث، فهي صورة المجتمع الدمشقي السفلي الذي ظهر مغلّفاً بالخيبة يسيطر عليه التنافر والانقسام وعدم القدرة على تكوين رأي موحّد ، وواضح تجاه ما يجري ، وإن كانت جميعها تصب في بوتقة إدانة الوحدة بوصفها واقعاً، لا حلماً تسعى إليه تلك الطبقات على اختلاف مشاربها السياسيَّة والحزبيَّة . هذا التنافر الذي يقودها إلى التشاؤم والضعف ويجعلها غير قادرة على اقتراح حلول تضمن لها الثبات . وقد ظهرت الصورة الثانية مرتبطة بشكل شديد بصورة البرجوازية التي تسلط عليها الرواية الضوء ؛ لتشكل إطاراً يوضّح ويعمق رؤيا تلك الطبقة إلى الوحدة ؛ ولتعبر عن وعيها وفهمها النابع من صميم الوضع الذي كان قائماً في تلك الفترة عشيَّة الانفصال .

تعرِّض البحث في جزئه الأخير إلى الوعي الممكن ، لأنَّه المعبر عن التغييرات التي تتعرض لها تلك الطبقة ، وما يقوم به أبناء تلك الطبقة للمحافظة على جوهرها الفعلي ، فإيقاف تنفيذ مشروع " التلفريك" كان سبباً قويّا ليخضع تلك الطبقة ممثلة بشخصيات الرواية إلى تغيُّرٍ في مواقفها وردود فعلها ، بعد فشلها في تحقيق التحديث العمراني الذي كانت تراه غاية فوق كلّ غاية، يتداخل فيها النبيل مع الدنيء بشكل متناقض في الرواية ، فهي تسعى إلى التحديث وتقدُّم البلاد وازدهارها بما تمتلكه من مقدرة ماديَّة ، وتسعى أيضاً إلى المحافظة على مصالحها الشخصيَّة ، وتربط بينهما برباط الغاية التي تسعى إليها بكلِّ الوسائل المشروعة وغير المشروعة . هذا التناقض الذي يسيطر على سلوك وغايات تلك الطبقة هو العصب الذي تقوم عليه الرواية . وتحاول الجمع بين الوسائل غير النزيهة للوصول إلى الغاية المركبّة هي الأخرى . إلا أنَّ هذه الطبقة سرعان ما تتخلى عن حلمها الوطني ؛ لتهاجر ، أو تنزوي

وتنعزل، أو تعود إلى مواقعها السابقة للحفاظ على تلك المصالح ، أو تهرب بالقيم المهددة وسط العواصف السياسية التي كانت تضرب البلاد في تلك الفترة . وفشل الوحدة من جهة والمشروع البرجوازي من جهة أخرى ، يقود إلى الانهيار الذي سيؤدي إلى تشوهات حادة في بينة الطبقة الاجتماعية ؛ لذلك لابد من مواجهته بالهدوء والانتظار ، والتكيف مع الواقع الجديد أو المنتظر عبر الاندماج الشكلي ، أو الهروب والهجرة ، أو الانزواء والخروج من الساحة التي تنسجها الظروف السياسية والفكرية والاقتصادية الجديدة .

يمكن القول أخيراً ، إنَّ الرواية استطاعت أن تمثّل وعي البرجوازية بخاصَّة ، وطبقات المجتمع الدمشقي بعامة لظروفها . هذا الوعي الذي جاء مرتبطاً بالظرف السياسي القلق. وأظهرت رواية " قلوب على الأسلاك " ملامح المجتمع الدمشقي في تلك الفترة ، وإن جاءت تلك الصورة في بعض جوانبها متناقضة ، ولاسيّما في حديثها عن الغاية التي اكتسبت أكثر من وجه في الوقت ذاته.

الفصل الثاني :

الصراع في روايات العجيلي
" المغمورون " أنموذجاً

مدخل .

1- **موضوع رواية " المغمورون "**.

2- **الصراع في رواية " المغمورون "**.

2-1 - **الصراع مع الطبيعة** .

2-2– **الصراع الاجتماعي والطبقي** .

1 - 2-2- **علاقة عثمان ووالده بالفلاحين** .

2-2-2- **علاقة عثمان بالفلاحين** .

3-2-2- **علاقة عثمان بندى** .

3-2- **ديمومة الظلم ، هزيمة الفلاح وانتصار الدولة** .

الخلاصة .

مدخل :

لا يمكن تخيّل رواية بلا صراع ؛ تدور رحاه بدرجات متفاوتة بين أطراف مختلفة تشكّل مادة العمل الروائي الذي يضمّ بنية طبقة اجتماعيَّة معيَّنة تسعى إلى فهم ظروفها المعيشية، وإدراكها على اختلافها دون أن تفقد طابعها الجوهري الذي يميّزها من غيرها من الطبقات الاجتماعيَّة الأخرى . وهذا الفهم هو الذي يدفعها نحو تغيير تلك الظروف إلى وضع تحافظ فيه على بنيتها ويميّزها من غيرها ؛ ليشكّل السعي إلى التغيير ساحة الصراع الذي يتجلَّى في بنية الطبقة الاجتماعيَّة التي تتعرّض لها الرواية ، والتي تتناظر مع بنية الطبقة الاجتماعيَّة في الواقع. وهذا التناظر بين البنيتين هو الفكرة التي تشكّل نقطة الاستناد التي تقوم عليها البنيويَّة التكوينيَّة ، وتهتمٌّ بشكل رئيس به ؛ لأنَّه يقوم على أساس فكريٍّ يفضي إلى تقديم رؤيا للعالم ، وهي رؤيا ليست خاصَّة بالكاتب فحسب، بل تتجاوزه إلى بنية الطبقة الاجتماعيَّة التي يصدر عنها العمل الأدبي .

من المفيد التأكيد على أنّ العمل الأدبي بوصفه ضامّا لبنية طبقة ما ، هو الذي يقودنا إلى البحث في الصراع القائم في الرواية ؛ فالصراع هو الذي يدير تلك الرؤيا التي تأتي في الغالب وفقا للمنهج التكويني مأساويَّة وقاتمة ، كما توصّلت إليه دراسات لوسيان غولدمان عن باسكال وراسين وتوصّل إلى أنَّ أعمالهما تنتج عن رؤيا خاصَّة بالطبقة الجنسينيَّة في كتابه الإله الخفي. وهذا الصراع هو الوسيلة لا النتيجة التي تفضي بنا إلى فهم تلك الرؤيا ، وتفسيرها عبر ربطها بالطبقة الاجتماعيّة التي يصدر عنها العمل الأدبي ، والمحرّك للأفعال التي تسعى إلى إنجاز تلك الرؤيا الشاملة .

إنَّ الصراع في روايات العجيلي بعامَّة صراع باهت يفتقد إلى القوّة الضروريّة ؛ لتفجير جملة من الأفعال والأحداث التي تسوقنا نحو فهم أكثر وضوحاً للوعي الجمعي . فهو لا يعدو أن يكون وسيلة غير فاعلة بما يكفي للوصول إلى رؤيا العالم التي تنطوي عليها أعماله الروائيَّة . وهذه الوسيلة تنحاز إلى الجانب الفنّي أكثر من انحيازها إلى البعد الفكري على اختلاف مستوياته؛ ليصبح الصراع ضرورياً بما يقيم العمل الروائي ، وليس بوصفه أداةً فاعلةً تحرّك وتفجّر الأحداث بما يعبّر عن الرؤيا الفكريَّة للطبقة الاجتماعيّة المعروضة تحت أضواء النص المكتوب . فالرؤيا إلى العالم ليست رؤيا ناضجة على الصعيد الفكري ، ففي " باسمة بين الدموع " وفي "قلوب على الأسلاك " و" أرض السيّاد " و" المغمورون " نجد الصراع باهتاً ، ولا نلحظ الاهتمام الكافي بتفعيل هذا الصراع فكريّاً أو فعلياً ، بل تمرُّ الأحداث بمحاذاة هذا الصراع ، أو

تتكاثف على سطحه دون أن تتغلغل في العمق ؛ ليغدو الأمر لا أكثر من قراءة لواقع ما بما فيه من أحداث ، وما يعتريه من ظروف وأحوال ؛ دون أن تنجز بهذه القراءة رؤيا إلى العالم تستند إلى أبعاد فكريَّة وفلسفيَّة تحاول فهم الحياة والوجود وتبحث فيهمـا . وعلـى الـرغم مـن أنَّ الروايات تعرض لواقع المجتمع السوري على وجه الخصوص في فترات زمنيَّة تشكّل مفاصل مهمّة في تاريخ سوريَّة الحديث ؛ فهي تتبّع تلك المثالب وتعرض لأخطاء التجارب ، لكنَّ تتبعها، وتعرَّضها قراءة واقع تقف فيه الرواية والروائي من ورائها موقف المعارض أو المؤيّد دون أن تتجاوز هذه المرحلة ؛ فرواية "باسمة بين الدموع" تتحدّث عن الواقـع الاجتمـاعي والسياسـي للمجتمع السوري في فترة الخمسينيات ، و" قلوب على الأسلاك" ترصد واقع سـورية عشـيَّة الانفصال بين سورية ومصر كما جاء في الفصل السابق ، " والمغمورون" تناولت بنـاء سـد الفرات ، وأحوال الفلاحين في تلك المرحلة ، وتابعت هذا الواقع رواية أرض السيّاد التي تحدّثت عن الإصلاح الزراعي والفساد الذي يدفع ضريبته الفقراء والمستضعفين من قوتهم وأرزاقهم ؛ ليصبَّ في جيوب المتنفّذين والانتهازيين، و" أزاهير تشرين المدمّاة " هي الرواية الوحيدة التـي حاولت تعميق فكرة الانتصار في حرب تشرين التحريريَّة ، وانشغلت في هـذا السـعي بتقيّـد الانتصارات وذكريات المحاربين فيها في جوٍّ من الألفة والمودّة ؛ لتتجاوز أيضاً الفكـرة التـي بنيت عليها إلى فكرة التأريخ للأحداث والظروف .

أمَّا رواية " أجملهنَّ " فتقوم على فكرة التلاقي بين الشرق والغرب عبر العلاقة التـي تربط سعيد المحامي السوري بسوزان الفتاة النمساوية . وهذا التلاقي هو علاقة حب لا أكثـر من ذلك ولا أقل إذ يصعب تحميل الرواية فكريّاً ما لا تحتمله في الحقيقة ، فـلا وجـود فيهـا للصراع ببعده الفكري، وإن كانت قادرة على نقل شكلٍ مختلف للعلاقة بين الغرب والشـرق ؛ لتظهر به العلاقة وديَّة قائمة على تقبل الآخر ، والافتتان به ، ونقده بشكل أو بآخر. مما يجعـل من الصعب تعميم تلك الرؤيا ، وتوضيحها في الضمير الجمعي، فهي حالة فرديَّة ترسم وعيهـا الخاص الذي لا نستطيع تعميمه .

إنَّ العلاقة المتكافئة إلى درجة بعيدة بين الشرق والغرب كما قدّمها العجيلي هـي علاقـة وديَّة تصالحيه لا تبحث في أبعد من كونها علاقة حب ، ولا تسعى إلى تأصيل رؤيا ، وتوسـيع أفقها وتعميقها عبر العمل الروائي . فلا نجد إلا قراءات للشعر العربي ووصف للأماكن الأثريَّة بما يؤكّد هذه الوديَّة القائمة في ذهن الكاتب ؛ حتّى أنَّ سعي سعيد الشاب السوري إلى الارتباط بسوزان هو سعي قائم على أساس جنسي يشبه تماماً سعي سليمان عطا الله إلى امتلاك باسمة ، وسعي طارق إلى امتلاك صفيَّة أو غيرها من شخصيات " قلوب على الأسلاك " النسائيَّة ، وهذا

الأساس الجنسي الموجود في معظم روايات العجيلي لا يكفي للتأكيد على الصراع الموجود بين الشرق والغرب في " أجملهنَّ " إذ لا نلحظ في الرواية ما يدفعنا إلى تأكيد فكرة الصراع ، فلا حاجة إلى الانتقام من أوربا الاستعماريَّة عبر إقامة علاقة جنسيَّة مع نسائها . ولا مسوّغ لذلك أكثر من الدافع الجنسي الذي يدفعه لإقامة علاقة مع أجمل امرأة يراها في رحلته ، وهذا ما يمكن رده إلى الرغبة الجنسيَّة، وليس إلى الشعور بالهيمنة التي تشعر بها بعض الشخصيّات الروائيّة في روايات أخرى ليكون انتقامه من خلال إقامة علاقات جنسيّة مع أوربيّات [1] .

تقف الدراسة في هذا الفصل على الصراع في رواية " المغمورون " ، في محاولة لرصد تلك الرؤيا التي كانت أكثر وضوحاً في هذه الرواية في تناولها للواقع الاجتماعي لطبقة الفلاحين الذين غمرت مياه سد الفرات قراهم ، فتتعرّض لصور هذا الواقع وصراع الفلاح مع الطبيعة والعادات والأعراف الاجتماعيَّة وانهزامه أمام سلطة الدولة التي علّق عليها آماله في الخلاص من الظلم السابق . وهذا ما يجعل من الرواية الأكثر قدرة على توضيح ملامح تلك الرؤيا المعروضة عبر الصراع على اختلاف مستوياته وصوره ، وإن كان صراعاً باهتاً غير ناجزٍ فكريّاً بما يسهم في بلورة تلك الرؤيا ، ورصدها في الوعي الجمعي لتلك الطبقة .

2- **موضوع رواية " المغمورون "**:

تدور أحداث رواية " المغمورون " في منطقة الغمر من وادي الفرات ، في فترة بناء سد الفرات ، وتشكّل بحيرة الأسد التي غمرت بمياهها قرى عديدة وأراض واسعة ، وتعرض الرواية مشكلة الفلاحين وأهل تلك القرى بعد أن حدث الغمر ، وجلاءهم عنها إلى مناطق أخرى لأسباب ترتبط بمصالح عليا على حدَّ تعبير بطل الراوية عثمان المبروك ، الذي يعمل سائقا لسيارة "اللاندروفر " التابعة للإدارة المركزيَّة المسؤولة عن تنفيذ السد .

يبدو عثمان في الرواية شاباً في العقد الثالث من العمر ، ذا ثقافة بسيطة اكتسبها من قراءة بعض الكتب والمنشورات التي تبحث في التعاونيات الزراعية والتحويل الاشتراكي والتنمية الاقتصاديَّة ، كما أنَّه ابن رجل كبير جالٍ عن أبناء عشيرته ؛ لأنه قتل ذات يوم ابن عمه ، فرحل عن قومه إلى هذه المنطقة وسكن مع أهلها فيها . يلتقي عثمان بندى في هذا المشروع

1- للتوسع في العلاقة بين الرجل الشرقي والمرأة الأوربيَّة ، ينظر : " صورة المرأة الأوربيَّة في الأدب العربي المعاصر " للكاتبة روتراد فيلاندت ، ملحق (2) ، في كتاب " الأدب المقارن – مدخل نظري ودراسات تطبيقيَّة " ، د: عبده عبود ، منشورات جامعة البعث ، 1997- 1998 ، ص 394 – 411.

ويرافقها في الجولات التي تقوم بها في تلك المنطقة . ويغرم بها ؛ لكنَّه يخفي حبّه في داخله قبل أن تبوح هي به بجرأة في إحدى تلك الجولات . إلاَّ أنَّ هذا الحب يظلُّ طيَّ الكتمان بناء علـى رغبة عثمان الذي يتوكّل مهمّة إقناع الفلاحين بضرورة إخلاء ديارهم قبل أن يطالهـا الغمـر، والرحيل إلى المساكن التي بنتها الدولة في مناطق قريبة من ديارهم في مرحلة أولى ، ثم تـأتي القرارات بترحيلهم ، وتهجيرهم إلى مناطق أبعد في المحافظة الشرقية لضـرورات تقتضـيها المصلحة العليا .

إنَّ الحبَّ الذي جمع ندى بعثمان يبقى تحت الاختبار في الرواية التي تتناول التقلبات التي يعيشها كلاهما ، فعثمان يضطر لمواجهة أبناء منطقته ؛ ليقنعهم بما لم يقنعه ، وتضـطره هـذه المهمّة لسماع الإهانة التي تذكره دوماً بأنه ليس ابناً من أبنائهم ، وأنّه قادر على الرحيـل إلـى حيث يريد؛ لأنه ابن لرجلٍ جالٍ عن قومه ، فلا جذور تربطه بهذه المنطقة . هذه الإهانات التي كانت تجعله ضائعاً في علاقته بندى بين ارتماء في أحضانها ، وفرار إلى حيث يقف الفلاحون احتجاجاً على تلك القرارات الظالمة التي تجبرهم على ترك ديارهم ، ومراتع الطفولة والصـبا إلى أراضٍ لا علم لهم بها من قبل ، في وقت تظهر فيه ندى هي الأخرى ضائعة بـين حبهـا لعثمان الذي تراه انتصاراً لأفكارها على منشأها البرجوازي وطبقتها الاجتماعية ، وردماً للهوَّة الطبقيَّة التي تفصل بينهما. فهي تتباهى في داخلها بحبّها لعثمان ، وتنتظر اللحظة التي تعلن فيها هذا الحب بلا خوف أو خجل من طبقتها التي تنكر هذا الارتباط وترفضه بشكل قـاطع . إلا أنّ هذا الحب يفشل في أوّل ضغطٍ حقيقي تمارسه طبقتها عليه عبر أنيس المتعهد الذي جـاء إلـى المشروع وأخته حورية صديقتها ذات المنشأ البرجوازي نفسه ؛ لينتهي هذا الحب مـع رحيـل الفلاحين عن ديارهم وهجرتهم إلى المحافظة الشرقية التي تبعد عـنهم مئـات الكيلـومترات ، ورحيل عثمان مع والديه معهم ، وفقدانهم للحلم الذي انتظروه طويلاً في الـتخلّص مـن ظلـم الطبيعة والمجتمع العشائري لهم ، وخيبة أملهم وهم يرون أنّهم قد أصـبحوا مغمـورين مثـل أرضهم التي غُمرت هي الأخرى بمياه سد الفرات .

2- **الصراع في رواية " المغمورون "** :

ترتكز رواية " المغمورون " على خلفيَّة واقعية مستمدّة مـن التحـولات التـي شـهدها المجتمع السوري بعامة ، و مجتمع منطقة الغمر بخاصَّة في المرحلة التي رافقـت بنـاء سـد الفرات في بداية السبعينيات ، تلك التحولات التي تنعكس عبر العلاقات بين شخصيات الروايـة التي تتداخل هي الأخرى بالأزمنة والأمكنة والأحداث ؛ لتشكل عالماً روائياً متكاملاً تتضحّ فيـه

ملامح الصّراع ومستوياته المختلفة ، و يفضي بدوره إلى رؤيا تعكس الظلم الذي تعرَّضت لــه طبقة الفلاحين الذين غمرت مياه السد أراضيهم . تلك الرؤيا التي تعكس الظلــم السياســي– إن صحَّ التعبير – الذي يتضافر مع ظلم الطبيعة والمجتمع على الفلاح ، فتكون سبباً في اضطهاده بدلاً من أن تقف إلى جانبه في معركته الأبديَّة مع ظروف حياته القاسية .

يتَّضح الصراع في الرواية عبر علاقة ندى بعثمان من جهة ، وعلاقة عثمان بــالفلاحين والمشروع من جهة ثانية ؛ لتكوّن هاتان العلاقتان الحامل الرئيس لهذا الصراع الذي يتَّخذ أشكالاً عديدة ، تتمثّل بظلم الطبيعة و المجتمع و الدولة . وتعرض الرواية ملامح هذا الظلم الذي يستمر على الرغم من محاولات التصدّي التي قام بها أبناء تلك الطبقة الاجتماعية ، وهذا مــا يجعــل الصراع باهتاً في الرواية ، يقوم على محاولات بائسة تنتهي بالفشل والخيبة أمام تلــك القــوى الجبّارة التي تهيمن عليهم ، و تمتلك زمام الأمور، فتقرر لهم أسلوب عيشهم ومصيرهم ؛ فبعــد أن كان عثمان هو الغريب الوحيد في أعراف المجتمع العشائري الذي ينتمي إليه ، أصبحت تلك الطبقة بمجموعها غريبة مسلوبة الإرادة، وعليها أن تلتزم بنمط الحياة الذي قرّرته لها قوّة أخرى تفرض هيمنتها عليها ، وهي قوَّة الدولة .

لا تتعرّض الرواية لمرحلة ما بعد الغمر ، بل تتوقّف عند تلك المرحلة التي شهدت هذه التحولات الاجتماعية التي تمسُّ بقوَّة واقع تلك الطبقة ، وتهّدد جوهرها الطبقي بما تفرضه مــن متغيّرات على واقعها الاجتماعي والاقتصادي والفكري . ولابدَّ من الوقوف على ملامــح هــذا الصراع عبر النظر في العلاقة التي تربط الفلاح مع تلك القوى المهيمنة ، و تتّخذ أيضاً ثــلاث مستويات؛ الصراع مع الطبيعة، والصراع الاجتماعي والطبقي، وتضافر تلك القوى مع الدولة . ولكنَّ هذا الصراع بدا غير مقنعٍ بسبب فرق القوَّة بين كلا الطرفين؛ فالطرف الأوّل ضــعيف مُستلب تنتج عنه ردود فعلٍ بسيطة لا ترقى إلى درجة إنجاز موقف واضح تجاه مــا يحــدث ، والطرف الآخر ممثّلا بتلك القوى هي التي تتحكّم بمصير تلك الطبقة ؛ لذلك فــإنَّ الصــراع لا يشكِّل رؤيا إلى العالم بل خلفيَّة تعكس رؤيا أكثر وضوحاً وعمقاً ، تتحدّد بالظلم الذي يتكاثف في فضاء الرواية ؛ ليتجاوز الفشل والخيبة بوصفه نتيجةً لهذا الصراع الذي يستحيلُ وعاءً يحتــوي بنية تلك الطبقة الاجتماعية ذاتها.

1-2- **الصراع مع الطبيعة**:

تبدو كلمة صراع في هذا المجال كلمةً " فضفاضة " تهضم في اتِّساعها ردود الفعل التي لا ترقى إلى درجة تنتج فيها فعلاً مواجهاً يتصدَّى لجبروت الطرف الآخر ، المتمثِّل بالطبيعة بما

فيها من ظواهر خارقة ، وكوارث تتجاوز قدرة الفرد أو المجموعة على مواجهتها ، والوقــوف في وجهها . وقد حاول الإنسان على مرِّ السنين التحكُّم بتلك الظواهر والكوارث عبــر إيجــاد وسائل تكون قادرة على حمايته منها ، وتخفيف حجم خسائره التي يتكبّدها إذا ما ثارت الطبيعة أو غضبت . ورواية "المغمورون " تعرض لهذا الصراع الخفي الذي تدور رحاه في كلِّ حــينٍ بين تلك القوى والفلاحين بوصفهم طبقة اجتماعية ترتبط ارتباطاً متيناً بالطبيعة والأرض التـــي تسكنها ، ويتضّح هذا الصّراع عبر صور عديدة ، تقدّمها الرواية بشكل مباشرٍ أحياناً ، وغيــر مباشرٍ أحياناً أخرى .

تبدو أوّل هذه الصور في الرواية عبر رصد ملامح الحياة البدويَّة في منطقة الفرات فـــي المرحلة التي سبقت بناء السَّد ، حيث كان الناس يعيشون حياةً بدويَّة يتنقّلون في البادية السوريَّة بحثاً عن موارد الماء والكلأ، وقسم آخر منهم يعيش حياة نصف حضريَّة ؛ ففي الشتاء يسكنون في بيوتهم في القرى أو في الرقة التي كانت بلدةً صغيرة ، وفي الربيع يخرجون بأغنامهم إلـــى البادية ، في وقت كانت في الزراعة مقتصرة على الأراضي القريبة من نهر الفرات الذي يشقُّ دربه متعرجاً في تلك البادية . وهذا ما يتحدَّث عنه جابر المبروك والد عثمان عن شظف العيش وقسوته حيث كان الإنسان مضطراً للقتل أحياناً ، والدخول في منازعاتٍ طويلة الأمد في سبيل الظفر بقليل من الماء ؛ فجابر المبروك قتل ابن عمه عند البئر بعد نزاعهما على الدور في سقاية الغنم . وهذا الحادث الذي اضطره لترك دياره والجلاء عنها إلى ديار أخــرى ، حيــث يقــيم كغريب مع زوجته وابنه عثمان بالقرب من منطقة الغمر . إنَّ صرخة ابن عمه ظلّت تدوي في أذنه حيناً من الزمن قبل أن ينتفض هذا الشيخ الجليل ؛ ليصرخ بعد إدراكه لما حدث بـــأنَّ يـــده التي قتلت ابن عمه لم تكن أكثر من وسيلة سخرتها الطبيعة التي كانت تتحكّم بحياتهم وأســاليب عيشهم ، يقول : ((قتل ابن عمي ناس كثيرون غيري . قتله حر ذلك اليوم الجهنمي ، وعطش قطعان الغنم في البادية المقفرة ، وماء القليب البعيد الغور المر المذاق ، وقتلته الشمس، الشمس التي كانت تلتهب في وسط السماء فتذيب مخ الرجال في رؤوسهم وترفع الأيدي فـــي الخنـــاجر حتّى تنغرس في الصدور))[1] . هذه العوامل التي ذكرها جابر المبروك في معرض حديثه إلى ندى هي التي أودت بحياة ابن عمه حسب تبريره ، وهي صورة للحياة في البادية تحتشد فيهـــا التفاصيل ، فالشمس اللاهبة، والماء النادر، وقطعان الأغنام التي تشكّل مصدر رزقهم الوحيد ، والجوع ، وغيرها من التفاصيل هي التي كانت تتحكّم بهم ، وتخضعهم لشريعة قد تبـــدو غيـــر

1- العجيلي ، عبد السلام : " المغمورون" ، دار الشرق ، بيروت ، ط1 ، 1979 ، ص 29.

مألوفة في نظر فتاة قادمة من دمشق حيث كانت تعيش حياة الهناءة والرخاء ، فتستنكر عمليـــة القتل ، وتراه عملاً إجرامياً غير مقبولٍ أبداً . في وقت يرى فيه إنسان تلك المنطقة الأمر مقبولاً ومشروعاً في قانون الطبيعة التي تفرض نفسها بقوّة على نمط حياة تلك الطبقـــة الاجتماعيَّـــة ، فيصبح الثأر والنزاع على الأرض والماء أمراً مفروضاً بين حينٍ وآخر .

هذا ما قدَّمته الرواية في بدايتها لتهيَّأ الجو الملائم لهذا الصراع المرير الذي كان يعيشـــه الإنسان البدوي في تلك الفترة ؛ ولتبرّر خضوعه المطلق لأهواء الطبيعة وانفعالاتهـــا الحـــادَّة . ويشكّل الفرات بجفافه وفيضانه صورة من صور نزق الطبيعة وتحكّمها بحياة أبناء تلك الطبقـــة الاجتماعيَّة ؛ يجفُّ وينحسر عن أراضٍ تترك الفلاحين في نزاعٍ دائم عليها ، وفي أوقات فيضانه الذي قد يمتد مئات الأمتار وأحياناً آلاف الأمتار ؛ ليغمر الأراضي القريبة من ســـرير النهـــر، ويداهم الناس والبيوت ، ويذهب ضحيَّة فيضانه الكثير من الناس، كما يخرّب المزروعات ويفسد الحقول والبساتين ، ويقتل المواشي والحيوانات موقعاً خسائر فادحة ماديَّة وبشريَّة تتجاوز قدرة الفلاحين وإمكاناتهم الضعيفة ، وأدواتهم البسيطة التي لم تكن تتجـــاوز بعـــض الآلات البدائيـــة لاستجرار الماء وفلاحة الأرض . فقد كان الفرات يساهم مساهمة فعليَّة في تثبيت حالات الفقر، ونشوب الخلافات بين أبناء المنطقة حينما تضيع الحدود الفاصلة بين أراضي الفلاحين المتجاورة على طول النهر، وهذه الصورة نجدها قابعة في رواية " المغمورون " في حديث عثمان وغيره من الفلاحين الذين استبشروا خيراً ببناء السد ليكون وسيلة لكبح جماح النهر ، والحدَّ من طغيانه، وللإفادة من خيراته بشكلٍ فعالٍ قادرٍ على تحسين مستوى معيشتهم ، وقادرٍ أيضاً على تحســـين أساليب حياتهم بالسيطرة على النهر والطبيعة بعامَّة بما يمكنّهم من تقبّل وضع جديد يساهم فـــي إزالة كثير من العادات والتقاليد الجائرة التي كانت تهيمن على طبقتهم تبعاً للظروف التي كانت سائدة كما نجد هذه الصورة واضحة الملامح في قصَّة "النهر سلطان " من مجموعة " الخائن " التي كتبها العجيلي قبل كتابة الرواية ، وفيها تظهر صورة الفرات غاشماً ظالماً وكأنه ســـلطان جائر يتحكّم بشؤون رعيته دون أن تنال من جبروته وعظمته مصائب الدهر ونوائبه ، فمبروك في قصة " النهر سلطان " رجل في الثمانين من العمر ، فقد ابنه الوحيد في فيضان النهر قبـــل بدء تنفيذ السد بثلاثين عاماً، ويشعر بالفرح والسعادة في الأشهر القليلة التـــي عاشـــها قبـــل أن يموت، وهو يحلم بالسد الذي سيكبح جماح النهر الطاغي ويلجم سلطانه الجائر، وينتظر اليـــوم الذي تهدم فيه قريته وعشرات القرى القريبة من النهر ؛ ليرتفع مكانها سد من حجارة واســـمنت تجعل من هذا النهر عبداً مسيَّراً للناس بعد أن كان ظالماً يفرض قوانينه عليهم ، فيمتثلون لهـــا بخضوع تام ، فقد ((كان مبروك يعلم أن كلمة الفرات سلطان هي بند من بنود شريعة الـــوادي بين القبائل التي تسكن ضفاف النهر فإذا تحوّل النهر إلى الجنوب حتى أتـــى علـــى كـــل أرض

مبروك في الضفة الشامية ، أو تجاوزها فأصبحت هذه الأرض في ضفة الجزيرة من النهـر ، فإن مبروك يكون قد فقد أرضه بدون عوض))[1] . وهذه الصورة بكامل تفاصيلها تحضر في رواية " المغمورون " أيضاً تأكيداً على جبروت الطبيعة ممثلة بالنهر بالدرجة الأولى الذي كان يفرض على الفلاحين أعرافاً ، وقوانين جائرة إلى حدٍّ بعيد ، كما يفرض شظف العيش في البادية بعامَّة على أبناء تلك الطبقة أساليب عيشهم، وعادات وتقاليد تبدو غريبة للإنسان الذي يعيش حياةً حضريَّة مثل ندى ؛ الفتاة القادمة من دمشق ، ويوضّح لها جابر المبروك الأسباب التي دفعته إلى قتل ابن عمه ، وكما جاء في حديث عثمان عن النهر ذاته ، فقد كان مؤمناً بأنَّ حياته ستتغيَّر ؛ لأنَّ الطبيعة ستتغيّر، يقول : ((النهر هذا الذي ترينه يسيل الآن هادئاً ، مسكيناً كان يهجم كلَّ سنة على زروعنا فيغرقها وعلى دورنا فيهدمها، وكم ابتلع من أطفالنا ورجالنا))[2].

إنَّ هذا التغيير المنتظر للطبيعة ، والمرهون ببناء السد سيفرض حتماً تغييراً في أنماط المعيشة التي تسود منطقة الفرات بعامَّة ، وهذا التغيير في أنماط العيش والوسائل سيفرض تغييراً واضحاً في بنية تلك الطبقة الاجتماعيَّة ؛ لتزول أعراف وقوانين جائرة فرضتها الطبيعة ، ويسود بدلاً منها قوانين وأنظمة جديدة تكون كفيلة بحماية الفلاحين ، والحدِّ من سلطة المجتمع العشائري الذي كان يعلي من شأن القوي ، ويعترف بحقوقه كاملة ، في وقت تضيع فيه حقوق الكثير من المستضعفين . هذا ما ينتظره عثمان ؛ لتتبدّل صورة حياته ، ويصبح فرداً فاعلاً في مجتمعه الجديد، بعد أن عاش عمره مع والده كغريبَين . وهذا ما انتظره مبروك بطل قصة " النهر سلطان"؛ ليأمن غدر النهر بأبناء مجتمعه ، ويضمن حقوقه التي كانت تُستلب أمامه دون أن يمتلك القدرة على المطالبة بها.

هذا الانتظار المحموم لا يعبّر عن أزمة فرديَّة بل عن أزمة اجتماعيَّة يعيشها أبناء تلك الطبقة الاجتماعيَّة كلّها ، وإن توقفت الرواية أو قصة " النهر سلطان " عند حالات فرديَّة تعكس بعداً إنسانيّاً معيَّناً ، بخلاف الرأي الذي يرى في أنَّ تلك القصة تعكس ((أزمة فرديَّة لا تتوحّد مع التجربة الاجتماعيَّة الشاملة ، ولا ترى من السيطرة على الفرات إلاَّ حيّزاً ضيقاً يتصل بحقدها الذاتي))[3] ، فالأزمة التي يعيشها مبروك أو عثمان هي ليست أزمة فرديّة ، بل هي

1- العجيلي ، عبد السلام : " الخائن " ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، 1960 ، ص 23.

1- المغمورون ، ص 52.

2- خشفة ، محمد نديم : " جدلية الإبداع الأدبي – دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي " ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ،1990 ، ص66.

مشكلة ذات بعد اجتماعي يمس الطبقة بمجموعها ويؤثّر في بنيتها وتركيبتها ، وفـــي القـــوانين الناظمة لها والعلاقات فيما بينها . وهذا التغيير المفترض هو الذي سيوجد حلاً لقضيَّة عامَّـــة ، وليس لمشكلة فرديَّة فحسب. وهذا ما تعرضه الرواية على لسان عثمان الـــذي ينتظـــر تغيّـــر الطبيعة ؛ لتتغير تلك الأعراف والعادات ، يقول :((حين تمتلئ البحيرة وراء هذا السد وتنبـــت الأشجار وتهطل الأمطار فيتلاشى العطش والجدب حتى الشمس تعود امرأة عاقلة ، خيـــرة ، لا تقتل ولا تحرض على القتل))[1]. فبناء السد تحكّم مباشر بالطبيعة ، وتغيير واضح في بنية تلك الطبقة يستدعي انتقالها إلى شكلٍ آخر دون أن تفقد انتماءها الطبقي ، ولكنه تغيير نحو الأفضل ، وهذا ما يعبّر عن فهم واضح لطبيعة الطبقة ، وظروفها المعيشية وتكوينها الفكري والاجتماعي والاقتصادي . وهذا الفهم يترافق مع السعي الحثيث لتجاوز تلك الظروف ، وســـقوط القـــوانين الظالمة التي كانت تفرضها الطبيعة ؛ فالجدب والعطش والفقر والشمس والملامح الأخرى لتلك الحياة ستسقط أمام انتصار الفلاح على الطبيعة في هذا الصراع ، وذلك عبر السيطرة على النهر فتكثر المحاصيل ، وتتوفر المياه بطريقة منظمة ، حتَّى الشمس تصبح عاقلة ، وفي هذا إشـــارة واضحة إلى تغيير تلك الأعراف التي دفعت بوالد عثمان لارتكاب جريمـــة القتـــل ، وبالتـــالي التبشير بوضع جديد ينصف المظلوم ، ويحدُّ من طغيان الظلم ، ولاسيّما الظلم الاجتماعي الذي كان سائداً في تلك الفترة كما تصوّره الرواية .

2-2 - **الصراع الاجتماعي والطبقي** :

يكتسب الصراع في " المغمورون " بعداً اجتماعياً ، طبقيًّاً من زاوية ثانية ، بـــل إنَّ هـــذا البعد الاجتماعي في الصراع يتغذَّى في جوانب كثيرة منه من البعـــد الأوّل المتمثّـــل بصـــراع الفلاحين ، وأهل البادية مع الطبيعة التي تفرض قوانينها على هذا المجتمع ؛ فالأعراف والتقاليد والعادات بمجموعها تقوم على أساس التكيّف مع قوانين الطبيعة الدائمة منها والطارئة ، والنهر والحياة في البادية هما الخلفيَّة التي تغذي تلك القوانين ، وتعطي شرعيَّة لكثير من الســـلوكيات التي تبدو غير مألوفة عند الأفراد غير المنتمين إلى هذه الطبقة ، ولكنَّها بالمقابل تترك شـــعوراً من المرارة والخيبة المبطّنة لدى أبناء الطبقة لإحساسهم بالضعف والقهر أمام هذه القوة التـــي تمتلك زمام أمورهم ، وتحرّك بأيديها الخفيَّة أقدارهم ، وتهيمن على حيـــاتهم ؛ لتختـــار لكـــلّ مصيره ، فيذعن ويقبل بما قد قُسم له .

1- " المغمورون" ، ص 52 .

إنَّ الصّراع ببعده الاجتماعي والطبقي يتجلّى عبر علاقات متعدّدة تظهر في الرواية ، وهذه العلاقات تكسب هذا البعد ملامح مختلفة ، لنكون أمام أكثر من شكلٍ للصراع الاجتماعي والطبقي ؛ وذلك عبر علاقة عثمان ووالده بالفلاحين من جهة ، وعلاقة عثمان وحده بأهل القرى التي سيطالها الغمر، وعلاقته أيضاً بندى التي تقوم في ظاهرها على الحب . وفي باطنها على تجاوز الطبقيَّة ، واختراقها في صميمها عبر هذه العلاقة .

1-2-2- **علاقة عثمان ووالده بالفلاحين** :

يبرز الضعف بوصفه صفةً تميُّز سلوك عثمان ووالده ، لأنّهما جاليان عن ديارهما . وكلمة "جالٍ" في قاموس أبناء البادية والفرات تطلق على كلّ من يترك قومه ، ويرحل إلى ديارٍ أخرى بعد اقتراف جريمة تدينها القبيلة بما تسنَّه من قوانين ، وقد يكون الجلاء جماعيّاً حينما يقوم أحد ما بجريمة نكراء ؛ فينزح أهله جميعهم عن المنطقة خوفاً من الثأر والقتل، وهذا ما كان يحدث بين القبائل التي كانت تدخل في نزاعات تستمرُّ حيناً من الزمن ، مما يضطر الكثير من الناس ممن تربطهم القرابة كالإخوة و أبناء الأعمام إلى الرحيل إلى مناطق أخرى ، ولكنَّ جلاء والد عثمان جابر المبروك كان جلاءً قاسياً ومريراً ، بعد أن قتل ابن عمه في نزاع على دور سقاية الأغنام من البئر ، فاضطره هذا إلى الجلاء وحيداً مع زوجته هدلة ؛ ليقيم مع الفلاحين في قرية المزيونة القريبة من نهر الفرات كما تشير الرواية ، ويعيش معهم بوصفه فرداً من الدرجة الثانية باعتبارات القوّة والجاه ؛ وإن كان محترماً ومقدّراً بمحبّته للجميع ، ومشاركته أهل القرية أفراحهم وأتراحهم . إلاّ أنَّ عثمان لم يكن جالياً بالفعل بل بالصفة ، فهو لم يكن حاضراً أو مشاركاً في عملية القتل ، ولم يجلُ من أرضه كما فعل الوالد ، بل اكتسب هذه الصفة لأنّه ابن جابر ، وهذا كافٍ ليجعله هو الآخر جالٍ يتمتع بذات الحقوق التي يتمتع بها الوالد ، والتي تقتصر على الإحساس بالأمان والطمأنينة بمجاورتهم لأهل القرية ، والسعي وراء الرزق دون أن يكون في سعيهم تجاوزاً لمصالح الآخرين ، بل ولمطامعهم أيضاً ، وهذا ما يوضحه عثمان في حديثه عن ظلم المجتمع ، بقوله : ((نعجتنا تذبح إذا تاهت ودخلت في زروع الآخرين ، بينما تظلُّ زروعنا مرعى لنعاج العشيرة التي ننزل بها ، لا نستطيع أن نقول لواحدة: هش ! وحتى إذا انتصر لنا أحد ضد من يظلمنا تكون معونته لنا أمر مذاقاً من الظلم النازل بنا، يقول المنتصر لنا : دعوكم من آل جابر المبروك ، إنهم قوم ضعفاء ، قوم جالون))[1] ، فعثمان مدرك تماماً للضعف الذي يعتريهم لأنّهم جالون عن ديارهم ، وينتظر الوقت الذي يتخلّص به

1- " المغمورون" ، ص 48.

هذه الصفة عبر تخلّصه من القوانين التي تتحكم به وبالجميع ، والانتقال إلى طور آخر تكــون فيه القوّة مقرونة بما يقدّمه الإنسان في مجتمع أكثر مدنيَّة وإنصافاً ؛ تسقط فيه جميع الاعتبارات العشائرية التي تنتصر دوماً للأقوى .

إنّ الحقد الذي يمتلئ به قلب عثمان ليس حقداً على أهل قريته ، بل حقد على القوانين التي تحكم هذا المجتمع ، وتجعل منه ضعيفاً ذليلاً أمام أقرانه . هذا الضعف الذي ينزوي بـــه بعيــداً عن مشاركتهم بما يفيض به وجدانه من أهازيج شعبيَّة ، أو أن يمسك بيد الفتاة التي يحبُّ فـــي حلقة الدبكة، ويعطي الحقَّ لأبناء عمها بمنعهما من الزواج لأنّه غريب عنهم، يقول: ((رفضني أولاد عمها الذي كان من حقهم أن تكون لواحد منهم ، ورفضني أقاربها الأدنـــون والأبعــدون لأني لست من العشيرة))[1]. وهذه الصور التي يعرضها عثمان للضعف الذي يقيّد خطواتـــه ، ويشعره بالوحدة والدونيَّة تتكرّر في مواضع متفرّقة من الرواية ، كما يظهر بلفظـــة " جـــالين " التي تتكرر هي الأخرى في الرواية كثيراً للتأكيد على هذا الإحساس بالضعف ، ولتعبّــر عــن إدراك عثمان للظلم الاجتماعي الذي يعيشه دوما .

ينتظر عثمان بناء السد بفارغ الصبر؛ ليتخلّص من الظلم الواقع عليه وعلى والده بالدرجة الأولى ، وعلى مجتمعه بعامَّة بالدرجة الثانية ، وإن كان يرى بأن والده ضحيّة لظلم الطبيعـــة ، وهو ضحيّة لظلم المجتمع ؛ فإن المجتمع هو الآخر ضحيَّة بمعظـــم أفـــراده لتلـــك الأعـــراف والقوانين الناظمة لحياتهم وأساليب عيشهم ، يقول: ((لسنا نحن وحدنا الضحايا. مثلنا كثيرون، آلاف الآلاف، من يعرفهم ؟ من يذكرهم؟))[2] ؛ فعثمان ووالده والمجتمع كلّه ضحايا تلك الحيـــاة التي يجب أن تتغيّر، لتسود قوانين جديدة تكون قادرة على إنصاف الناس، والقضاء على الظلـــم بإنهاء الصراع بين أفراد تلك الطبقة ، وعادات المجتمع العشائري .

علاقة عثمان ووالده بالفلاحين في قرية المزيونة ، وفي جميع القرى القريبة منها تشـــكِّل ملمحاً من ملامح الصراع ببعده الاجتماعي ؛ فهم جالون غرباء خاضعون لقوّة المجموع الذي لا ينتمون إليه على الرغم من الظاهر الذي يوحي بهذا الانتماء الشكلي ، وهذا الصراع بين عثمان ووالده بوصفهما جاليَين من جهة ، والفلاحين من جهة أخرى ؛ هو شكل من صراع المجمـــوع الخفي مع تلك الأعراف والتقاليد الاجتماعية ، وإن بدا واضحاً ظاهراً في وعي عثمان وإدراكه

1- " المغمورون" ، ص 45 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 46 .

يعانون ؛ لأنَّه الفرد الأكثر تعرَّضاً لهذا الضغط ، فإنه خفيٌّ وغير واضح لدى الجميع ؛ لأنّهم لا منه بشكل مباشر بل يتمثّلونه عبر مجموعة من السلوكيات والتصـرفات المفروضـة بشـكلٍ شرعي؛ لذلك فالمنتظر هو إزاحة هذا الظلم ، وإنهاء الصراع عبر إيجاد وضـع جديـد يهيّـئ لاكتساب أعراف أكثر إنصافاً من الواقع المرير، الذي يتجاوز الفرد إلى الطبقـة بمجموعهـا ، وهذا الحل يتمثّل بالسد الذي يكبح جماح النهر، ويؤمن فرص العمل للجميع ، ويوفر سبل العيش الكريم للفلاحين عبر تنظيمهم ، وتأمين مستلزماتهم التي ستساعد في ارتقائهم ، وتطوير نظـام حياتهم .

إنّه تغيير يقوم على طرح رؤيا مستقبليَّة تجعل من العلاقات الناظمة لهذا المجتمع علاقات قائمة على مبدأ المساواة والعدل ، وتكافؤ الفرص بدلاً من الظلم الذي يسيّر حياتهم ، وهذا مـا يفسِّر سعي عثمان ، والكثير من الفلاحين نحو التغيير، أو رغبتهم به دون أن يكون فـي هـذا التغيير نسف جذريٌّ لجوهر الطبقة التي ينتمون إليها .

2-2-2- **علاقة عثمان بالفلاحين** :

تتّخذ العلاقة التي تربط عثمان بالفلاحين جزءاً من الملمح السّابق للصّـراع الاجتمـاعي الذي توضّح عبر الصّور التي تعرّضنا لها فيما سبق من صفحات ، ولكنـي آثـرت وضـعها منفردة؛ لأنّها ترصد لنا بشكل أدق واقع كلَّ من عثمان ، والفلاحين في مرحلة بناء السد التـي تتناولها رواية "المغمورون " ، وهذا ما يجيء عبر مجموعة من الصور التي تترجم هذه العلاقة بشكلها السابق ، وتؤكّد هذه الرغبة في الخلاص من الظلم الاجتماعي المرير، في فتـرة كانـت تتعلق فيها الأنظار شاخصة إلى السد الذي يبرز بوصفه خلاصاً للجميع ، وحاملاً للرؤيا التـي تتبلور في فكر المجموعة. ويتولّى عثمان عملية إقناع الفلاحين بضرورة ترك ديـارهم إلـى الوحدات السكنية التي بنتها الدولة بالقرب من البحيرة ؛ ليقيم فيها الفلاحون الـذين سيخسـرون ديارهم بعد أن تغمرها المياه. هذه المهمة التي يتصدّى لها عثمان بكثير من الثقة والعزيمة فـي سبيل تحقيق أحلامه المرهونة بالسد ؛ يدفعه التفاؤل بإنشاء علاقات جديدة مع الآخرين من أبناء مجتمعه ، فيذهب إلى القرى ويحاور أهلها ، ويحدثهم عن ضرورة إخلاء ديارهم ، والإقامة في تلك المساكن الجديدة المبنية من الاسمنت المسلح ، والحجارة المتينة بدلاً من ديارهم المبينة من الطين والمسقوفة بأعمدة وألواح من الخشب ، ويحدِّثهم عن أهميّة هذا المشروع الـذي سـيزود البلاد بالكهرباء والماء ، ويوفر كثيراً من الطاقة والجهد في ري الأراضـي عيـر المشـاريع الزراعية المنظمة ، والآلات الزراعية المتطورة ، ففي المسكن الجديدة ((سيشرب الناس المـاء

النظيف من الحنفيات ويستضيئون بالكهرباء ، وسيذهب أطفالهم فيها في الصباح إلى المدارس ويذهب الآباء والأمهات في المساء إلى دور السينما))[1]، وهذا الحلم الذي ينتظر تحققه عثمان بفارغ الصبر، هو الذي يغذي نفسه بالعزيمة والمثابرة ليساهم في إرساء الوضع الجديد ، الذي لن تتحكّم فيه العادات وأعراف بعض الوجهاء المتنفِّذين ؛ لذلك نراه يحلم بذلك اليوم الذي تقوم فيه تلك القرى النموذجية ، وتكتمل الصّورة التي رسمها له ، لتتغير الطبيعة والمجتمع ، ويحدِّث ندى عن حلمه : ((في المدرسة والجامع ودار السينما سيتغير المجتمع ، مثلما تتغير الطبيعة السد والبحيرة والأراضي المزروعة والمشجرة))[2] . وبتغير المجتمع ، يتغير وجه العلاقة بين عثمان وأهل القرية ؛ لتقوم على مبدأ المساواة بدلاً من شكلها السابق القائم على هيمنة الآخر عليه ، وهيمنة العادات على المجموع بكامله .

إنَّ مهمّة عثمان التي ينجزها بكثير من الوعي والتفاؤل سرعان ما تنتهي لتصدر الأوامر بتغييرها نحو مهمِّة أصعب وأشد قسوة عليه ، وهي أن يقنع الفلاحين بإخلاء ديارهم ، ولكن ليس ليقيموا في تلك القرى النموذجية التي بنيت لهم ، بل ليرحلوا عن ديارهم كلِّها إلى المحافظة الشرقية؛ التي تبعد مئات الكيلومترات عن أرضهم لضرورة تقتضيها المصلحة العامَّة، على حدَّ تعبير المهندس الذي تنتدبه الإدارة مع عثمان وموظف آخر لهذه المهمّة . وهذا ما يجعل الأمر في غاية التعقيد ؛ لتصبح الصورة أكثر سوداوية مع انكسار جزء من الحلم، والإحساس بالخيبة من تحقّقه ، كما هو مرسوم في ذهن عثمان ، فتلك القرى ستبقى مغلقة ، أو ستُعطى لأشخاص آخرين غير أهل تلك القرى الذين يتوجب عليهم الامتثال لتك الأوامر في أسرع وقت ممكن . وهذا ما يضع عثمان مرّة ثانية مع الفلاحين وجهاً لوجه في نقاشات تترك أثرها المرير في ذاته المشبعة بالخيبة والإحساس بالوحدة والدونيَّة ، عندما ترتفع الأصوات لتذكّره بأنّه غريبٌ عنهم ، وأنّ أمرهم لا يعنيه أبداً لأنّه ليس منهم ، ولاتهمّه الأرض التي يقيم عليها ، أو المجموع الذي ينتمي إليه ، وهذا ما حدث في إحدى تلك الجولات ، حينما ارتفع صوت أحد الفلاحين ليذكره بهذا : ((عندما يموت جابر المبروك تستطيع أن تدفنه حيث تشاء . ادفنه في الأرض البعيدة التي تجري لنا فيها بكلامك السمن والعسل . يتساوى على جابر المبروك ، أباك ، البعد عن هذا النهر والقرب منه يا بن أخي))[3] . وهذا ما يحزُّ في نفس عثمان من جهة ثانية ؛ لأنّه يعدُّ نفسه ابنا لهم ، وفرداً من أفراد طبقتهم ، فهو لم يختر أن يكون غريباً عنهم ، ورغبته في كسر تلك

1- " المغمورون" ، ص 54.

2- المصدر السابق نفسه ، ص 54 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 136.

القوانين لا لينتصر لنفسه من ظلم يحيق به فحسب ، بل ليشعر بانتمائه الحقيقي لهم عبر وضعٍ جديد يمكنه من الإحساس بهذا الانتماء . وهذا ما يجعل العلاقة التي تربط عثمان بالفلاحين تصوِّرُ ملمحاً من ملامح هذا الصراع الاجتماعي الذي يودُّ واعياً أن يتخلّص منه بالتخلص من كلّ الأسباب التي تنتج هذا الصراع ، وتوفّر للظلم الظرف الملائم ليستمر بهيمنته على الجميع ، وهذا ما يدفعه في النهاية إلى الرحيل مع الفلاحين الذين أجبروا في نهاية المطاف إلى ترك ديارهم وملاعب طفولتهم ، ومراتع صباهم إلى ديار أخرى ؛ لينكسر الحلم الذي انتظره طويلاً ، فيصبح الجميع جالين في عرف العادات الاجتماعية التي تسود منطقة الفرات والجزيرة السورية بعامّة .

2-2-3- **علاقة عثمان بندى** :

تترجم العلاقة التي تربط عثمان بندى شكلاً من أشكال الصراع الطبقي ، رغم ظاهرها المغلّف بالحب والعواطف السامية التي تجيش في نفسيهما ، وتتحوّل إلى لحظات لقاء حميمة ؛ يتبادلان فيها القبل واللمسات الشفّافة تعبيراً عن هذا الوجد ، وإطفاء لنار الشوق التي تشتعل في قلبيهما . ولكنَّ هذا الظاهر المثير ينطوي في داخله على أبعادٍ تتجاوزه ؛ لتعبّر بشكل واضح عن هذا الصراع القائم بين الطبقات الاجتماعية التي تحاول كلّ واحدة منها فرض قوانينها الخاصة على أفرادها الذين ينتمون إليها ، والوقوف في وجه هذا الحب الذي سرعان ما تضيع أصداؤه في فضاء البادية التي شهدت ولادته ذات مساء ، جمع عثمان بندى في سيارة اللاندروفر ، في طريق العودة إلى سكن الموظفات في المركزيَّة .

إنَّ علاقة الحب التي قامت بين عثمان وندى ، هي فعل اختراق للطبقيَّة التي تنظم طبقات المجتمع ، ومحاولة لإضاعة الحدود الفاصلة بينها عبر إسقاط كلِّ الاعتبارات التي من الممكن أن تحول بين شخصين متحابَّين . وهذا الاختراق المتمثّل بعلاقة الحب ، هو الصفعة التي توجهها ندى بالدرجة الأولى إلى الصراع القائم بين تلك الطبقات . وهذه العلاقة التي تبدو غير منطقية اجتماعياً وفكريًّا يبررها الراوي عبر سرد مجموعة من الصفات التي تتميّز بها شخصيَّة ندى ؛ لتجعل الأمر مقبولاً عند القارئ في ميلها إلى التفرد ، وحبّها للعلم والثقافة ، وخروجها عن ((مألوف تصرفات مثيلاتها في السن والثقافة والطبقة الاجتماعيَّة))[1]، فقد أصرت على أن تدرس فرع السكرتارية ، وإدارة الأعمال في بيروت بدلاً من أن تدرس الطب أو المحاماة أو

1- " المغمورون" ، ص17.

غيرها من الفروع في جامعات دمشق ، وظهر هذا الخروج أكثر حين تخرجت بدرجة امتياز ، و((رفضت العروض التي كانت متاحة لها للعمل في بيروت ، وفي العواصم الأوربيــة التــي كانت لشركاتها فروع في العاصمة اللبنانية ، وهرولت إلى بقعة من بلادها نائية في الشــمال ، لتعمل في هذا المشروع الجبار الذي قامت ورشاته على جانبي النهــر الكبيــر وفــي بواديــه المغبرة))[1] . ومعرفة أهلها بهذا الميل وتلك الروح المتمردة التي تسير أفعالها هو الذي جعلهــم يتقبلون ذهابها إلى هناك ، والعمل في تلك الظروف القاسية ، تحت مبررات إيثارها للعمل الجاد والمنتج والمفيد للجميع ، وجعلهم يتقبلون على مضض علاقة الصداقة التي تربطها بشاب قروي يعمل أميناً لجمعية تعاونيّة في مزرعة تجريبيَّة ، الذي يتميّز برهافة الحــسّ وبحبِّــه للعمــل ، وتميّزه على الرغم من وظيفته التي تعدُّ بسيطة المستوى إذا ما قيست بغيرهــا مــن الوظــائف الأخرى في المشروع .

هذه الصفات التي تميّز ندى هي التي تسوغ تلك العلاقة التي نشأت بينهما ، عبر إبــراز روح التحدي والتمرد في شخصية ندى ؛ فهي تستنكر على عثمان قناعتــه بأنَّهــا لا تســتطيع الزواج بفلاح ، وترى في ذلك إهانة لها باتّهامها بأنّها حبيسة طبقتها ، والحلم الذي استقرَّ فــي ذاكرتها بعد صراع طويل مع تلك الأفكار ، حينما وجدت نفسها ترفض عثمان ، وترفض أهله ، وتهرب بعيداً هو الذي أثار نقمتها وغضبها ، لأنها شعرت((أن عثمان كان مصيباً عندما قــال بأنَّ ندى لا يمكنها أن تتخطى حدود طبقتها فتتزوج من فلاح !))[2] ، كمــا تســتنكر موقــف زملائها الذين يعرضون تلميحاً لجرأتها ، ويشككون بقدرتها على أن تتزوج فلاحاً ، كمــا أنّهــا تستنكر ردود فعل أهلها وأقاربها وأصدقائها وزملائها ، وتنتظر اللحظة المناســبة لــتعلن هــذا الزواج أمام الملأ ، وترى الدهشة في عيونهم ، ولتتأكد بأنّها قادرة علــى المضــيّ بأفكارهــا ورغباتها إلى حيث تريد .

إنَّ الاحتجاجات التي احتشدت في ذهن ندى ، هي التي دفعتها لتبوح بحبّها لعثمان الــذي عقدت المفاجأة لسانه قبل أن يبوح هو الآخر بالحبّ الذي يجيش في صدره ، و يعتــرف بتلــك اللحظات التي كان يحلم بها بأن تكون ندى زوجةً وحبيبة له ؛ وهو الفــلاح البســيط الــذي لا يستطيع تجاوز الحدود مع جيرانه في القرية ، فكيف سيتجاوزها مع فتاة متعلّمة ومتحضّرة من دمشق ؟ ؛ لذلك فإنَّ هذا الحبّ الذي جمعهما في ذلك المساء يظلُّ طي الكتمان لأنّه في الوقــت

1- " المغمورون" ، ص 18 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 73 .

الحالي غير مسوَّغٍ في نظر الجميع ، لذلك لابدَّ من الانتظار قليلاً حتــى ينتهــي المشــروع ، ويتحقق الحلم الذي انتظره عثمان طويلاً .

تعدُّ علاقة الحب هذه ، فعل اختراق لتلك الطبقيّة التي تفصل الطبقات الاجتماعيــة عــن بعضها ، وتضع حدوداً فاصلة ، وقوانين صارمة ، تجعل من هذه الاختراقات عمــلاً أخرقــاً ، وتقف في وجهها بقسوة تصل حدّ النبذ والنفي أحياناً . هذا ما يدركه عثمان جيّداً ، أكثر من ندى التي لم تر ضيراً في الاعتراف بهذا الحب ، بل وبالمبادرة إلى خطبة عثمان ، وبدعوتــه إلــى تقبيلها علناً : ((نحن خطيبان ، قبلني...))[1]. وعثمان يدرك تلك الفروق التي تفصله عن ندى ، ويرضى بما قرّرته الظروف ، وأحكام المجتمع في البداية ، ولكنّه يندفع بعد ذلــك وراء هــذا الحبّ ؛ لأنه وجد فيه فرصة للثأر من الفشل الذي تعرّض له في السابق بعد أن رفضه أهل الفتاة التي أحبّها قبل ندى؛ لأنّه جالٍ ، كما وجد في هذا الحب استكمالاً لصورة الغد الذي يحلم بــه ، في تجاوز الوضع القديم إلى وضع جديد يكون قادراُ على الاعتراف به في وسطه الاجتماعي ، بغضّ النظر عن التطور الذي سيشهده المجموع ، وبهذا الحبّ سيكون محطَّ أنظار الجميع الذين سخروا منه ، ولم يحترموا عواطفه ، وأفكاره النبيلة لذات السبب .

تتجسّد ملامح هذا الاختراق واضحة في سلوك كلّ منهما ، وإن كانــت أكثــر وضــوحاً وانفعالاً في تصرّفات ندى المتمرّدة ، وفي تعبيرها عن هذا الحبّ الذي ظلَّ يعتلج في وجــدان عثمان . ولكنَّ الاختراق الذي حدث لم يسلم من الاعتراض المبطّن من كلا الطبقتين، في خطوة أولى لمواجهته؛ لأنَّ هذه العلاقة لم تكتمل وبقيت سرّية بينهما؛ فعثمان الــذي يظهــر فــي أول الرواية وقد ارتدى سترة وبنطلوناً ورباط رقبة بلونين أحمر وأصفر ، بطريقة تثير سخرية الأب الذي كان ((دائم الانتقاد لما يراه شططاً في تصرفات عثمان وفي ســلوكه))[2]. وهــذه اللبــاس الجديد دفع والده إلى انتقاده بسخرية ، تذكره بدقَّة الوشم على أنفه التي لا تليق بثياب المدنيين ، بل برجل يرتدي ثوباً وكوفيَّة وعقالاً بوصفه فلاحاً من أبناء تلك المنطقة. وهــذا الانتقــاد هــو صورة أولى تهيّئ لرفض مجتمعه لهذا الحب.

صورة أخرى تظهر في تعليقٍ ساخرٍ يقوله أحد الفلاحين المجتمعين في المركزيــة منــذ الصباح احتجاجاً على الترحيل والنقل ، عندما ينتقد عثمان موجّهاً إليه ذات السبّة والشتيمة فــي كونه غريب عنهم ، ملمّحاً بشيء من الاستخفاف المبطّن بتلك العلاقة عبر كلمة "حضــريَّة " ،

1- " المغمورون" ، ص 97.

2- المصدر السابق نفسه ، ص12.

فيقول مخاطباً بقية الفلاحين : ((أخبره بأن التهجير لا ينطبق عليه . أخبره أنه دبّر أمره حتى يبقى هنا ويسكن مع أبويه بيتاً تخيره في الهدلانية . بعد هجرتنا . وأزيدكم أنّه يسكن الهدلانية بعدما يتزوج حضريّة ، واحدة من البنات الموظّفات في هذه العمائر))[1]. وإن كان الرفض أخفَّ وطأةً من رفض الطبقة الأخرى التي تعدُّ نفسها الأعلى والأرقى في سلَّم الطبقات الاجتماعية ، هذا الرفض الذي يصل إلى مرحلة الاحتجاج والسخرية المريرة بأفكار ندى ، وبشخصيّة عثمان بوصفه فلاحاً ، يتجلى عبر صور وملامح عديدة أيضاً .

يظهر الرّفض عبر ثقة ندى المطلقة برفض أهلها لهذا الزواج ، فهم بالكاد تقبّلوا فكرة أن تصادق ابنتهم فلاحاً ، فكيف إذا أرادت أن تتزوجه ؛ فوالدها الذي أعجب بعثمان بوصفهِ فلاحاً مثقفاً قادماً من منطقة نائية، وليس زوجاً لها؛ يطلب منها دعوته إلى الغداء ويرى فيه شابّا مهذّبا، وهذا ما توحي به ندى إلى عثمان مردّدة قول والدها : ((يبدو عليه أنّه مهذب، ويستطيع أن يأكل بالشوكة والسكين مثلنا!))[2] ، كما يظهر هذا الرفض عبر مجتمع دمشق الذي يعجب ((من تلاصق الفتاة الحضرية الأنيقة والبدوي البسيط الثياب، وتشابك أيديهما))[3].

أهمُّ هذه الصور، وأكثرها وضوحاً ، هي التي جاءت في معرض الحديث الذي دار بين ندى وحوريّة صديقتها القادمة من بيروت لتخطبها إلى أخيها أنيس ؛ المتعهِّد الناجح الذي يعمل في تعهدات تبعة للمشروع العظيم. فحورية ترى في علاقة ندى بعثمان ضرباً من الخيال ، وأنّها يجب أن تنتهي ؛ لأنّها غير منطقية وليست معللة أبداً ، كما أنّها تعرَّض به بوصفه سائق سيارة، وفلاحاً بسيطاً ، وترى هذه الصفات عيوباً يجب أن تضعها ندى نصب عينها في تفكيرها، ((كان يجب أن ترى سائقك هذا . إنّه على عيبه فلاح وسيم))[4] ، وفي سؤالها ندى عن العلاقة التي تربطها بعثمان مشيرة إليه بكلمة "فلاح" التي لفظتها بلهجة ساخرة ، ومستفسرة عما إذا كانت ندى قد نامت معه معلّلة استفسارها هذا برغبتها في تخلّص صديقتها من اشتهائها لفلاح ، فتقول : ((لو نمت معه لسررتني ، إذن تكونين تخلصت من عقدة الاشتهاء لفلاح أعجبتك فحولته ، وعدت إلى وسطك ومستواكِ بنظرة صافية وأعصاب متزنة))[5] .

1- " المغمورون" ، ص 369.

2- المصدر السابق نفسه ، ص 115.

3- المصدر السابق نفسه ، ص 114 .

4- المصدر السابق نفسه ، ص 236 .

5- المصدر السابق نفسه ، ص260 .

هذه الصور ترصد بعض ملامح رفض الطبقات انصهارها فيما بينها ، ورفض الاختراق الذي جاء على هيئة علاقة حبّ تسعى إلى أن تتكلل بالزواج . إنَّ اختيـار الحـب أو الـزواج بوصفه فعل اختراق هو من أكثر القضايا حساسيَّة على صعيد اندماج الطبقات ، و تماهيها فيما بينها ، وهذا ما يجعل الأمر في غاية التعقيد ، إذا ما قيس بعلاقة صداقة كانت ستحاول إنجـاز شيء من هذا الاختراق دون أن تصطدم بآراء أو قناعات رافضة له ، وهذا ما حـدا بالروايـة للاكتفاء بهذا الحب بوصفه فعل اختراق انتهى قبل أن يتكللَّ بالزواج الـذي سـيكون الضـّربة القاضية التي يوجهها بعض الأفراد إلى طبقتهم الاجتماعية بما يعرض تكوينهـا للتهديـد عبـر تجاوزات متتالية قد تودي بها إلى واقع جديد يمحو خصوصيَّتها ، ويهدّد امتيازاتها أيضاً ؛ لذلك فإنَّ هذا الحب ينتهي بعد بعض الخلافات التي تعبّر عن ارتباط كلٍّ منهما بطبقته الاجتماعية التي نشأ فيه ، وترسبت في داخله كثير من عاداتها ، وتقاليدها التي لا يمكن أن يتنكّر لهـا ، أو أن يلغي وجودها بداخله لمجرّد أنّها لا تعجبه ؛ إنّها ثابتة قارّة في ذاته ، وما يحدث عادةً لا يتجاوز فعل اختراق ، أو احتجاجٍ سرعان ما يتلاشى أثره ، ويظهر الجوهر الأصـلي لتكـوين الفـرد المنتمي قسراً إلى جماعته ، وهذا ما يظهر واضحاً في الحديث عن بيت المستقبل الذي سيضم العاشقين في قرية الهدلانية ، فندى تحلم بحمام شمس فوق سطح بيتهما يكسبها لوناً أسـمراً : ((علي أن أكون سمراء كفلاحة أصيلة ، أليس زوجي فلاحاً ؟))[1] ، ويعترض عثمان على هذا الحلم ، ويرفض أن تتعرّى زوجته فوق سطح المنزل لتأخذ حمام شمس ، يقـول : ((لا أحـب لزوجتي أن تتعرَّى على سطح الدار، ولو لم يرها المؤذن من أعلى مئذنته. لا تنسي أني لا أزال ألبس الكوفية والعقال))[2]. وهذا أمرٌ من الأمور العديدة التي تثبت نفسها في داخل عثمان كثبات الوشم على أنفه ، وعليها أن تتقبّل الأمر ، وترفض رأيه بشيء من العنـاد المـبطّن بـالمرح واللطف ، وتصرُّ على تغيير عاداته بما يتوافق مع منشأها أيضاً ؛ منتظرة اليوم الذي يتخلى فيه عثمان عن تلك العادات الريفية ، ويصبح أكثر تحضُّراً ، يقول : ((أنا واثقة من أنّـك سـتنزل على إرادتنا ، أمّك وأنا ، في يوم مقبل فتهجر هذه الكوفية والعقال وهذه الدشداشة))[3].

يسقط القناع أخيراً ؛ ليرتدَّ كل واحد منهم إلى طبقته الاجتماعيّة ، ولينتهي هذا الصـراع الطبقي الذي اتّخذ علاقة الحبّ حاملاً له، وجعل منها فعل اختراق لتلك الطبقية التي سرعان ما حافظت على موقعها القديم، وانتصرت لذاتها عبر فشل تلك العلاقة ، وعبر ضعف نـدى أمـام

1- " المغمورون" ، ص 108 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص110 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 110 .

الإغراءات اللذيذة التي جادت بها طبقتها لها ؛ الطبقة الراقية المتحضّرة، والمتحصّنة بالعلم والمال والحياة المترفة بما فيها من مغريات وملذّات ، جعلت ندى تقارن بين حياتها في الماضي عندما كانت طالبة في بيروت ، وحياتها في البادية حيث لاشيء سوى الغبار والشمس الحارقة وعثمان الفتى القروي البسيط ، و تستمرئ حديث حورية عن الأيام السالفة ، وتذهب معها برفقة أنيس إلى حلب ، وترقص معه على أنغام الفالس والتانغو في المطعم الشهير الذي دعاهما إليه، ثم قبولها لخاتم السوليتير الذي أهداها إيّاه ، والذي استطاع أن يخفّف من حدّة الوجع الذي خلّفه فراق العاشقين، ويخفف من قلق حوريّة الممثلة لطبقة ندى عبر رؤيتها ((التماع الماسة السوليتير المتعددة الوجهات في إصبع ندى . إنَّه التماع كان يصرخ بأن كل ما أرادته حورية لأخيها ، ومن ندى ، قد دخل في طور التحقق ...))[1].

هذا الصّراع الذي انتهى بخضوع كلّ منهما لقوانين طبقته الخاصّة ، هو ملمح من ملامح الصّراع في الرواية ببعده الاجتماعيّ والطبقي الذي تترجم بتلك العلاقة ، وفشل الاختراق هو دليلٌ على انتصار الطبقيّة عليهما ، وانتصار لسعي كلّ طبقة إلى الاحتفاظ بمكوّناتها الخاصّة ، وامتيازاتها الثابتة في داخل كلّ فرد من أفرادها ، فالزواج الذي كان من الممكن أن يشكّل فعل اختراق انتهى قبل أن تقدِّمه الرواية بوصفه حلاً لاندماج الطبقات فيما بينها ، وكأنَّ الرواية تحاول التأكيد على فكرة فشل هذا الاندماج ، واستحالة تحققه بشكل مطلق ؛ فما يمكن أن يحدث هو التلاقي والتقارب بوصفه خطوةً أولى قد تنتج فيما بعد تجاوزات تبدو مقبولة في كلّ طبقة دون أن يتعرض هذا التجاوز إلى جوهرها ، أو يمس بنيتها ويهدد وجودها .

لقد شكّل فشل هذه العلاقة إضافة كبرى إلى انكسار الحلم الذي كبُر في ذات عثمان ، وانحسر بانحسار هذا الوجود العاطفي من حياته الخاصة التي كان ينتظر فيها انتصاراً على صعيد العلاقات الاجتماعية ، والعاطفية على حدٍّ سواء .

تجدر الإشارة إلى أنَّ العجيلي يرفض فكرة الصراع الطبقي في رواية " المغمورون " ويؤكد على أنّه لم يقصدها في روايته ، معللاً ذلك بقوله : ((الصحيح أنّي لم أتعرض في تلك الرواية لقضية الصراع الطبقي ، ولكنَّ جيل اليوم من الشباب ، وليس هذا مأخذاً عليهم ، يرون الصراع الطبقي في أحلام نومهم لكثرة ما يتردد تعبيره في وسائل الإعلام وفي الدراسات الجادة

1- " المغمورون" ، ص 394.

وغير الجادة))[1]، وقد يكون كلام العجيلي صحيحاً في أنه لم يقصد التعرض لهذه القضية ، لكنَّ هذا لا يمنع وجوده ، ويؤكّده ما جاء من أفكار ، عرضت لها هذه الدراسة فيما سبق .

2-3 - **ديمومة الظلم هزيمة الفلاح وانتصار الدولة** :

يعيش الفلاح في صراع دائم مع الطبيعة التي تفرض نفسها بقوّة عليه ، وتتحكّم بصورة واضحة بأساليب عيشه وظروف حياته ، وتتدخّل بشكل مباشر في تكوين منظومة من الأعراف والتقاليد والعادات التي تستمد شرعيتها من طبيعة الحياة في المنطقة ؛ تلك العادات التي تشكّل جداراً يقف في وجه الكثير ممن يدفعون ضريبة تلك القوانين التي لم يساهموا فيها ، بل خضعوا لها، واستسلموا لهيمنتها على مصائرهم .

وجد الفلاح في بناء سد الفرات متنفَّساً له للخلاص من واقعه المرير ، وعلّق آماله الواسعة على هذا المشروع الذي سيغيّر وجه الطبيعة والمجتمع على حدًّ سواء ، بل إنَّ تغير المجتمع مرهون بتغير الطبيعة التي دخلت بفضل السد في دائرة الخضوع والاستسلام ، أو هذا ما يعتقده الفلاح الذي نبت على هذه الأرض و تجذّر فيها . وعثمان بطل رواية " المغمورون " فلاح مثل بقيّة الفلاحين لكنّه أكثرهم تعلّقا بهذا المشروع الذي يرى فيه وجهاً آخر لحياته القادمة ، حيث سينصفه من القوانين الاجتماعيّة الجائرة التي لم يساهم في سنّها ، بل دفع ضريبتها ، وعاش حياته غريباً دون أن يمتلك حق الاختيار، وسينصفه من الطبيعة التي ساهمت بشكل رئيس في تكوين هذه النظرة إليه ، وهذا ما يعتقده و يلحُّ على إظهاره في غير موضع من الرواية تأكيداً على ظلم الطبيعة والمجتمع ، وسعياً نحو تغييرهما بتحقّق السد العظيم ، يقول : ((قلت لك أننا سعداء بالمشروع الكبير لأنَّه سينقذنا من ظلم طويل طالما تحملناه في هذا الوادي والبوادي المحيطة ؛ ظلم الطبيعة، وظلم العادات والتقاليد الاجتماعية التي يفرضها علينا مجتمعنا العشائري))[2] . هذه هي صورة الحلم التي انتظرها عثمان، وهو مدرك تماماً لما ينتظر ، كما انتظرها الفلاحون جميعهم للخلاص من واقع مرير تلعب فيه مكوّنات تلك الحياة دوراً سلبياً يجعل منهم دمى تتحرك بخيوط وهمية مشدودة إلى أكف الطبيعة ، والأنظمة الاجتماعية السائدة.

هذا الحلم الذي لم يتحقق كما تصوره عثمان، بل انكسر هو الآخر ليتجاوز محيطه الخاص

1- العجيلي ، عبد السلام : " في كلِّ وادٍ عصا" ، دار الحوار ، سورية – اللاذقية ، ط 1، 1984 ، ص 123.

2- " المغمورون" ، ص 343.

إلى الطبقة الاجتماعيّة التي يصدر عنها ، فالأمل والعزيمة اللذان كانا يــدفعان بــه لمحـــاورة الفلاحين، ومناقشتهم في واقعهم الجديد ، وفي ضرورة الانتقال إلى طور أفضل ، سرعان مـــا انقلبا إلى خيبة أمل وتردد بعد أن جاءت التعليمات الجديدة بضرورة ترحيل وإقصاء الفلاحـــين عن ديارهم إلى أراض تبعد مئات الكيلومترات عن أرضهم وعن النهر والسد ، مما أثار السخط في نفوس الفلاحين أيضاً الذين وجدوا في هذه القرارات ظلماً ينزل بهم بغض النظر عن أهميّة تلك القرارات ، وغاياتها أيّا كانت .

إنَّ هذه الانكسار الحاصل يعكس تفوّق تلك القوى ، وانهزام الفلاح أمامها بعد أن عـــاش طويلاً يحلم بواقعه الجديد كما تحدّثه عنه ندوات التوعية ، ومجلات التنمية الاقتصاديّة، وكتـــب التعاونيات الزراعيّة ، فهزيمة الفلاح لا تعني انتصار تلك القوى فحسب ، بل تعني وقوف الدولة موقفاً يجعل من هذا المشروع في نظره غير ذي فائدة له ؛ تلك الفائدة التي كان يرجوها منه بعد أن عاش أجيالاً متعاقبة على هذه الأرض، ودفع ضريبة إقامته عليها ، بما تحمله مـــن قـــوانين جائرة أحياناً ، وبما تحمله من غطرسة النهر الذي كان يفيض ، فيهدم بيته ، ويقتـــل أبنـــاءه ، ويستبيح قوته ورزقه ، وهذا ما يولّد شعوراً بديمومة الظلم واستمراريّته ، مما يترك الصـــراع دائراً بينه وبين تلك القوى ، بل ويزيد من غطرستها بعد أن فقد موقعه الخاص فوق أرضه التي تعني له أكثر من أيِّ شيء آخر ؛ ليبعد عنها إلى أرض لم يألفها ، وليصبح غريباً فيها .

تعرض الرواية لهزيمة الفلاح ، وديمومة الظلم الواقع عليه عبر تلـــك القـــرارات غيـــر المتوقعة التي تجيء ، لتضرب عرض الحائط بأحلامه وآماله العريضة ، وهذه الهزيمـــة التـــي تعرضها لا تعني بطريقة أو بأخرى وقوف الفلاح في وجه المصلحة العليا للبلاد ، بل تتجلّى في إحساسه بالخذلان أمام انكسار أحلامه بأن يعيش في بلاده آمناً من غدر النهر في ثورات غضبه، متنعماً بخير أرضه التي يزرعها ويعيش من غلالها ويدفن فيها ، فالفلاح يرفض تلك القرارات ، ويرى أنّها لم تضع فائدته ومصلحته لأنَّه جزء من هذا الوطن ؛ لذلك فإنَّه يرى في موقف الدولة انتصاراً لتلك القوى عليه بعد أن التجأ إليها ، وعلّق على مشروعها الكبيـــر غـــده الموعـــود ؛ ليرحل إلى تلك البلاد البعيدة مملوءاً بالحسرة والخيبة ، وهذا ما يوضّحه عثمان فـــي معـــرض حديثه إلى ندى عن واقع الفلاحين بعد تلك القرارات ، يقول :((حين رأيت حال قومنـــا هنـــاك أدركت أن كلّ ما جرى لهم أنهم هربوا من ظلم إلى آخر . استجاروا بالدولـــة لتنصـــفهم مـــن الطبيعة ، ومن المجتمع ، فرفعت عنهم ظلمهما وأوقعتهم تحت ظلمها هي))[1]. إنَّ هذه الهزيمة

1- " المغمورون" ، ص 344 .

هي استمرار للظلم الذي عاشه الفلاح في تلك المنطقة ، وهذا لا يعني بصورة أو أخرى تخاذله أمام قرارات الدولة كما توضح الرواية ، ولكنها تعكس مطالبته بحقوقه المشروعة في أن يعيش فوق أرضه التي حافظ عليها جيلا بعد جيل ، وأراد أن يعيش فوقها بأحلامه التي سقطت علــى أرض الواقع الجديد .

ترصد الرواية أيضاً ، الأخطاء التي حدثت في تلك الفترة ، وتسلّط الضوء علــى حيــاة الفلاحين وتكوينهم الطبقي ، وتضيء زوايا ذواتهم بما تكدّس فيها من أحلام وآمال مرهونة ببناء سد الفرات، الذي شكّل إنجازاً عظيماً من إنجازات الدولة التي عادت بالخير علــى الجميــع ، ولكنها تجاوزت في جوانب منها الفلاح القريب من منطقة الســد ، وأوقعتــه أســير شــعوره بالخذلان، وقد فقد أرضه التي حافظ عليها ، ودفع في سبيلها العرق والجهد والدم أيضــاً ، وإن كانت الدولة قد قامت بتعويضه في تلك الأرض البعيدة ، فهذا لا يعني إنصافه من الظلم ؛ لأنــه أراد أن يشهد مولد غدٍ جديد يحلم به فوق أرضه التي ارتبط بها ، وتشبّث بها .

كما تظهر صورة الفلاح بشكلٍ مثير للخيبة ، ممثّلا بعثمان الذي يقرّر الصمت والرحيــل مع بقيّة الفلاحين إلى تلك الديار ، ويتنازل عن أحلامه السابقة التي عاش يناضل من أجلهــا ، ويقنع الآخرين بها ؛ ليستسلم لواقعه الجديد الذي جعل من الجميع غرباء ، جالين عن ديارهم ، فبعد أن كان وحده الغريب ، أمسى جميع الفلاحين غرباء مبعدين عن ديارهم ؛ تتحكم بهم تلــك القوى التي انتصرت لها الدولة على حساب أحلامهم وطموحاتهم العريضة ، وتنتقد الرواية هذا التخاذل الذي يجعل من الظلم واقعاً يتحكم بمصائرهم جميعاً ، وترى أنَّ الفلاحــين ((معــودون على تقبل ما لا رأي لهم فيه ، وعلى تحمل ما لا يقدرون على تغييره . معــودون، فــي كــل الأزمنة والأمكنة على تحمل الظلم))[1]، فالنهر كان يطردهم عشرات الأمتار قبل بناء الســد . وبعد بنائه ، فإنّ الحكومة تطردهم مئات الكيلومترات ، وهذا ما يفسّر الرؤيا التي تتمحور حول الظلم الذي يحياه الفلاح بقناعة ، وباحتجاج لا يرقى لدرجة تنتجز فعلاً يرفع هذا الظلم عنه .

إنّها رؤيا متّشحة بالخيبة ، برصدها للظلم الدائم الذي يعانيه الفــلاح . و" المغمــورون " تتوقف عند هذا الظلم الذي تشنّه قوى الطبيعة والمجتمع في تضافرهما مع الحكومة التي تقــف في وجه هذا الفلاح المغمور في صراعه الأبديّ معهما، دون أن تنتصر له ، أو أن تهتمَّ بهــذا الصراع أو الظلم الذي ينبثق من صميم تلك الحياة التي يعيشها الفلاح في منطقة وادي الفــرات

1- " المغمورون" ، ص 342.

بعامّة ، ومنطقة الغمر بخاصَّة ، وإن كانت الرواية تحاول أن توسّع من أفق هذه الرؤيا لتتجاوز الفلاح في تلك المنطقة وفي تلك المرحلة ، وترسم صورة له تنبثق من طبيعة حياتــه ، ونمــط عيشه في كلِّ مكان ، وترى أنَّ الفلاحين ((هُــم هُــم في كلّ أرض الله ، تظلمهــم الطبيعــة ، يظلمهم المجتمع ، يلجأون إلى الدولة لتحميهم من الظلمَين فترميهم بظلمٍ أشد))[1]، وهذا ما يمكن أن يلخّص لنا الفكرة التي تتمحور حولها أحداث الرواية في تصويرها لهزيمة الفلاح ، وديمومة الظلم المحيط به من كلّ اتجاه .

إنَّ رواية " المغمورون " تلتقي مع غيرها من الروايات التي تناولت سدّ الفرات موضوعاً لها، في تمجيدها لبناء السد ، وإعلائها شأنه ، والثناء على تلك الخطوة التي جاءت لتقدم الفائدة العظيمة للبلاد كما في رواية محمد إبراهيم العلي " التحوّل الكبيــر " التــي ترصــد التحــول الاجتماعي في منطقة الفرات مع البدء ببناء السد ، ورواية " آن له أن ينصاع " لفارس زرزور التي مجّدت بناء السد ، وتحدّثت عن منطقة الغمر ، والحزام الأخضر الــذي أغفلتــه روايــة " المغمورون " ، مشيرة إلى رفض بعض الفلاحين مغادرة أرضه ، وإلى ظلم الطبيعة وفيضــان النهر بخاصة ، ولكنَّ رواية " المغمورون " هي الرواية الوحيدة التي أشارت إلى هذه الأخطاء المرتكبة في تلك الفترة شأن جميع روايات العجيلي التي تؤكّد على ((تتبــع الكاتــب لمثالــب التجارب التي تشكل مفاصل واضحة في التاريخ العربي المعاصر علــى المســتويين القطــري والقومي ، والتي تنتج قرارات بمعزل عن إرادة الجماعة))[2] ، وهذا ما يؤكد مــا جــاء فــي الرواية في تصويرها للظلم الواقع على الفلاح ؛ فهي لا تقصد التعريض بالإساءة لهــذا الجهــد الجبّار ، ولكنها تتوقف عند بعض القرارات التي لا تراعــي فــي مضــمونها أحــلام الفــلاح وطموحاته ؛ تلك الأحلام المشروعة والمنطقية ، التي تتجاوز كونها رغبات مرتبطة بمشــاعر الحب والتعلق بالأرض فحسب ، لتؤكد حقَّ الفلاح بالبقاء فوق أرضه دون أن يكون في هــذا المطلب إنكار لعظمة هذا المشروع ، و فوائده التي تصيب بخيرها البلاد كلّها . وهذا يخــالف الرأي الذي يرى بأنَّ رواية " المغمورون " ((لم تلتفت إلى قضية الحزام العربي (أو الأخضر) ودورها في توطين العرب في عدد من مناطق الجزيرة ليكونوا عائقــاً أمــام هجــرة الأقــوام الأخرى إلى هذه المنطقة ...لقد عرضت القضية على أنّها مجرّد رأي ارتأته الســلطة العليــا ،

1- " المغمورون" ، ص 381.

2- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربية – دراسات في الرواية العربيَّة " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، 2000، ص 15.

وحاولت إقناع الأهالي به عن طريق ممثليهم))[1] ؛ فالرواية لم تقصد إغفال هذا الغايـــة ، أو أن تقلل من أهميّتها ، كما أنّها لا تقتصر فقط على التعبير عن مشاعر وعواطف كامنــة فـــي ذات الفلاح فحسب . إنّها ترصد وعي طبقة اجتماعية بعامّة ، وتعبّر عــن واقعهـا ونمــط حياتهــا وأساليب عيشها ، كما ترصد الصّراع الذي تخوضه مع الطبيعة وما تفرضه بتدخلها المباشـــر وغير المباشر بحياة تلك الطبقة ، وتضيء بما تسرده من أحداث وبما تعرضه من أفكار وصور وأشكال جوانب تلك الحياة ، وبنية تلك الطبقة عبر العلاقات الناظمة لها ، والقائمة بين أفرادها. والأمر يتجاوز قضية الحزام الأخضر التي تبدو ثانويَّة ، وغير مرتبطة بالرؤيا التـــي تتشــكل ملامحها في الرواية أمام رصد وعي تلك الطبقة وأحلامها وتطلعاتها في وضـــع جديــد يــؤمن احتياجاتها ، ويسعى إلى تطويرها دون أن تفقد طابعها الطبقي المميز لها .

الخلاصة :

خلصت الدراسة في هذا الفصل إلى تحليل الصراع في روايات العجيلي ، وذلك عبــر دراسة أشكاله ومستوياته في رواية " المغمورون ". وتوقّفت في البدايــة عنــد الصــراع فـــي الروايات بعامَّة الذي ظهر باهتاً في معظم أعماله الروائيَّة ؛ لأنّه يفتقد إلى القوّة القــادرة علـــى تفجير الأحداث بما يسهم في تعزيز وتوضيح رؤيا أكثر شمولاً لوعي الطبقة الاجتماعيَّة التـــي تتعرَّض لها . فالصراع بمضمونه الفكري وببعده الذي يحرّك الشخصيّات والأحداث إلى إنجاز فعل يتناسب والوعي الممكن في فهمها لظروفها المعيشيَّة على اختلافها . هذا الصراع لم يكــن عميقاً بما يساعد على توضيح تلك الرؤيا وتفعيلها ، بمقدار ما كان تقنية فنيَّة تستوجبها الروايــة بوصفها جنساً أدبيَّاً له مميزاته الخاصَّة .

ينقل الصراع في رواية " المغمورون" تلك الرؤيا بشكل أكثر وضـــوحاً مــن الروايــات الأخرى ؛ لأنَّ الرواية اهتمّت برسم حياة الفلاحين في منطقة الغمر من وادي الفــرات . هــذه الطبقة الاجتماعيَّة التي توضّحت في الروايــة بمكوّناتهــا الطبقيَّــة ، وبظروفهـــا الاجتماعيَّــة والاقتصاديَّة والفكريَّة ، وقد استطاعت أن تقدّم لنا صورةً حيَّة لهذه الطبقة وهمومها وأفكارها ،

1- الفيصل ، سمر روحي : " تجربة الرواية السورية" ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1985 ، ص 47.

وعرضت تلك الرؤيا التي تمثّلت عبر جملة من المواقف والأفعال والأقوال التي تـؤرِّخ حيـاة الفلاحين وتطلعاتهم . وقد تناولت الدراسة الصراع بأبعاده . هذه الأبعاد هـي؛ الصـراع مـع الطبيعة ، والصراع الطبقي الاجتماعي، وانهزام الفلاح أمام هذه القوى التي تضافرت مع قـوّة الدولة .

تتجسّد الطبيعة التي تواجه الفلاح بنهر الفرات وبالحياة البدويَّة التي كان يعيشها سكّان تلك المنطقة ؛ فنهر الفرات كان سلطاناً يتحكّم بقوت الناس وأساليب عيشهم ، والحياة القاسيَّة التـي كانت تفرض هي الأخرى قوانينها الناظمة على مجتمع تلك المنطقة . هذه القوّة الطبيعيَّة يخضع لها الفلاح راضياً بما تقسمه له. إلاّ أنَّ الرواية تظهر هذا الظلم ، وتحرّك فـي قلـوب هـؤلاء الفلاحين الأمل بتغيّر ظروفهم ، والانتصار على الطبيعة ببناء سد الفرات الـذي سـيحدُّ مـن جبروت النهر، وقد قدَّمت الرواية شخصيَّة عثمان الذي يعيش حياته مع والديه ، وقد عانى بشكل مباشر من ظلم الطبيعة وسطوتها ، فقدّمته على أنَّه ابن جالٍ ترك والده دياره بعد أن قتل ابـن عمّه بسبب ظروف الحياة القاسية والمنازعات التي كانت تقوم بسبب البحث عن الماء والكـلأ ، وتقديم عثمان على هذه الصورة يساهم في تعزيز صورة الظلم الواقع على إنسان تلك المنطقة، الذي عانى كثيراً من هذا الظلم الذي تعمّق ببعده الثاني ؛ وهو البعد الاجتماعي والطبقـي فـي الرواية.

إنَّ الصراع ببعده الطبقي والاجتماعي يظهر عبر الخلفيَّة التي تجعل من الإنسان خاضعا لقوانين الطبيعة التي تؤثّر بشكلٍ فاعل بالعادات والتقاليد الاجتماعيَّة ؛ فتبيح ما لا يباح في منطقة أخرى ، وتسنُّ قوانينها الخاصَّة ، فعثمان الغريب يعاني من هذه القوانين ، ويظهر هـذا الظلـم عبر علاقته مع أهل القرية ، وعلاقته مع الفلاحين الذين تولّى مهمة إقناعهم بضرورة الرحيل ، والجلاء عن ديارهم ، وعلاقته بندى الفتاة الدمشقيَّة التي أحبّها . وفي الرواية صورٌ كثيرة لهذا الصراع الاجتماعي والطبقي ، فعثمان يتعرّض للإهانة ويشعر بالدونيَّة أمام الفلاحين الآخرين ؛ لأنّه غريب عنهم ، ورزقه مستباح من الآخرين ؛ لأنه يفتقد القوّة والجـاه ، و يتعـزّز هـذا الصراع عبر علاقة الحب التي تربطه بندى ، والتي تحاول أن تنجز فعل اختراق فـي صـميم الطبقيَّة .إلاَّ أنَّ هذا الصراع بين القوى غير المتكافئة ينتهي بفشل تلـك العلاقـة ممـا يزيـد الإحساس بالظلم أمام قوّة الطبيعة والمجتمع .

إنَّ هذه القوى تهيمن على حياة الفلاح ، وتتحكّم به ، وتتضافر مع قرارات الحكومة التي علّق عليها الفلاح آماله ، فكان في هذا ، انتصار لتلك القوى على الفلاح ، وانهزامه أمام السلطة الأقوى التي انتظر منها موقفاً منصفاً يزيح الظلم الواقع عليه .

يخلص البحث إلى أنَّ عثمان كان جالياً ، فأمسى بعد بناء السد جميع أهل القرية جـــالين غرباء ، والحلم الذي انتظره الفلاح للخلاص من قوى الطبيعة ، والعادات والأعراف الاجتماعيَّة انكسر ، وسقط أمام القوّة التي علّق عليها أمله بأن تنتصر له ، مما يجعل الرؤيَّا التي تعرضـــها الرواية رؤيا سوداويّة قاتمة ، تمثّل الظلم ، وتقف عند تمثيله بما يعكس اندحار تلك الطبقة أمام تلك القوى ، وديمومة الظلم في ظلّ الظروف التي لم تتغيّر بما ينتظـــره أبنـــاء تلـــك الطبقـــة الاجتماعيَّة .

الفصل الثالث :

الواقع في روايات العجيلي
" باسمة بين الدموع " أنموذجاً

مدخل.

1- **موضوع الرواية** .

2- **الواقع السياسي في رواية " باسمة بين الدموع** " .

1- 2 - **الازدواجيّة بين التنظير والتطبيق**.

2- 2 - **العشائريّة** .

3- 2- **المصالح الشخصيّة** .

4- 2- **موت البطل المثالي** .

3- **المجتمع السوري في رواية "باسمة بين الدموع** " .

1 - 3- **الماضي بين الرفض والخضوع** .

2 -3- **العلاقة بين الرجل والمرأة** .

3 -3- **الوعي السياسي في المجتمع السوري**.

الخلاصة .

مدخل :

تتجسد ملامح الواقع المعيش واضحةً في الرواية بوصفها جنساً أدبيَّاً يتناول بدوره الحياة، والواقع على اختلاف معطياته ، وملامحه المميّزة له ؛ لتكتسب الرواية دوراً فاعلاً يتجلَّى في نقلها، و تمثيلها لواقع ما، ((فالانفتاح اللانهائي على الواقع هو الذي يجعل الرواية تتمتّع بحريَّة الحركة و التعبير أكثر من أيّ جنس أدبيٍّ آخر)) (1). وقد قدَّم العجيلي رواياتٍ شكّلت أنموذجات حيَّة للواقع المعيش، بلْ إنَّ الواقع الذي تصوّره أعمال العجيلي بعامَّة ، والرواية بخاصَّة يظهر واضحاً عبر نقله لما يجري فيه بشكلٍ تتداخل فيه ملامحه ؛ سياسيَّة كانت أم اجتماعيَّة أم اقتصاديَّة أم فكريَّة . ولا نبالغ إذ نقول بأنَّ السياسي يصبح بدوره ملمحاً اجتماعيًّا ، والاجتماعي ينطوي هو الآخر على بعدٍ سياسي، وهذا ما يجعلها نقلاً حيَّاً ، ومباشراً للواقع في ظلّ ظروفه الخاصَّة ، والمشروطة بمرحلة تاريخيَّة معيَّنة.

تصوّر الرواية عند العجيلي قطاعاً من الحياة ذا أبعادٍ مكانيَّة مرهونة بالأمكنة التي يتناولها العمل الروائي ، وأبعاد زمانية مشروطة بمرحلة زمنيّة معيَّنة . هذا ما يراه العجيلي نفسه في الرواية ، وقدرتها على تمثُّل هذين البعدين وتمثيلهما في الكتابة ؛ وهي بذلك تمثّل ((قطاعاً من الحياة بكلّ ما يمكن هذا القطاع أن يحتويه من العناصر وتفاعلاتها فيما بينها ... فالبطل – في الرواية – معروض للضوء من كلِّ جوانبه السياسيَّة والفكريَّة والعاطفيَّة ، مع تفاعلاته بعوامل البيئة التي يعيش في أحضانها))(2).

هذا القطاع من الحياة الذي يحرص العجيلي على إضاءة جوانبه كافَّة ؛ هو الواقع بما تدور فيه من أحداث وآراء وأفكار تتّفق ، وتختلف ، وتتناقض أيضاً في التعبير عنها قولاً أحياناً، وأفعالاً أحياناً أخرى ، وهذا ما جعل الرواية هي الواقع حسب وجهة نظر مبدعها ، وإنْ كانت هنالك مسافةٌ فاصلة بين العمل المكتوب ، والواقع تكفي لرصد هذا التناظر بين بنيتين متقابلتين محمولتين على ذات الأبعاد الزمانيَّة والمكانيَّة . هذا التناظر والتقابل هو الذي يجعل الرواية حاملة لرؤيا ووعي طبقة اجتماعيَّة في الواقع ذاته . على أنَّ هذا التناظر الذي تلحُّ عليه البنيويَّة التكوينيَّة يتجسد عبر قدرة العمل الأدبي على التعبير عن وعي طبقة اجتماعيَّة ؛ بكلّ ما يمثّله هذا الوعي من فهم للواقع ، وسعي دؤوب للتأقلم والتغيير بما يتّفق وظروفها المعيشيَّة ، وتوجهاتها الفكريّة والسياسيَّة والاجتماعيَّة .

1- شاهين ، محمد : " آفاق الرواية – البنية والمؤثرات " ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2000 ، ص 7.

2- العجيلي ، عبد السلام : " أشياء شخصيَّة " ، دار الحقائق ، مكتب الكرمل للدراسات ، بيروت، ط2 ، نيسان 1980، ص 84 .

إنَّ مفهوم الواقع الذي تقدّمه روايات العجيلي يتّفق ورغبته في التعبير عن قطاع ما ؛ تضجّ في أوردته الحياة ، وتنبثق في كلِّ تفصيل من تفاصيله . وهذا ما بدا واضحاً في كلِّ رواياته تقريباً عبر تداخل ملامح الواقع فيه ؛ ففي " قلوب على الأسلاك " يتجلّى هذا التمازج والتماهي بين تلك الملامح ؛ ليصبح ((التعبير السياسي عن الوحدة ...لابساً ثوبين : ثوباً اقتصادياً اجتماعيّاً ، وثوباً اجتماعيّاً صرفاً واجتماعيّاً سياسيّاً))[1] . فالرواية تنقل وعي الطبقة البرجوازيَّة بشكلٍ خاص، وسعيها للمحافظة على موقعها، وضمان مصالحها في جوٍّ يبدو أقرب إلى التأريخ منه إلى التمثيل ؛ عبر رسم صورة هذه الطبقة التي تشكّل جزءاً من صورة أكبر يلحُّ العجيلي فيها على نقل وجه الواقع الذي يعيشه ذلك القطاع من الحياة .

يبدو تشكيل الواقع واحداً في رواياته جميعها . هذا التشكيل الذي يعتمد على مزج ملامحه المختلفة ، ودمجها فيما بينها بطريقة تتفاعل فيها معطيات الواقع وظروفه ، وهذا ما تقدّمه روايته الأولى " باسمة بين الدموع " ، إذ نجد فيها ملامح للحياة الاجتماعية والسياسيّة والفكريَّة والثقافيَّة في سورية في فترة الخمسينيات من القرن العشرين ؛ مما جعل النقّاد يرون أنَّ الرواية لم ترتكز على ثقلٍ معيّن، ((فيصعب القول أن (باسمة بين الدموع) رواية سياسيَّة ، كما يصعب وصفها بالرواية الغراميَّة أو النفسيَّة . إنَّ هذه الرواية تفتقر إلى مركز ثقل مضموني))[2]. وهذا الافتقار يعترف به العجيلي ولا يراه مأخذاً على الرواية ، بل صفة مميّزة للجنس الروائي بعامَّة، ولرواياته بخاصَّة ؛ ليميّز بينها وبين القصّة التي تكتفي بموقف محدد، ((فالقصَّة عنده تقوم على حادث يرويه القاص، بينما" الرواية " قصَّة كبيرة لا تقوم على حادث يروى ، ولكن على حكاية قطاع من الحياة يتضمّن حوادث عديدة))[3] ، حيث يؤكّد العجيلي في حديثه عن رواية باسمة بين الدموع "، يقول : ((تعرَّضت لفترة زمنيّة معيّنة ، رسمت فيها ، الحياة في دمشق في تلك الفترة بنظر شاب قادم من الريف ، الحياة بكافة ألوانها ، اللون السياسي، اللون العاطفي ، اللون الاجتماعي ، حتى اللون " الميتافيزيقي " أو اللون السحري ، السينمائي))[4] . هذه الألوان المتعددة هي التي تكسب الواقع المرسوم بعداً واقعياً تأريخيّاً ، ويجعلها تضجُّ بحياة طبقة اجتماعيَّة معيّنة

1- الفيصل ، سمر روحي : " الاتجاه الواقعي في الرواية العربيّة السوريّة" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1986 ، ص 252 .

2- الخطيب ، حسام : " روايات تحت المجهر" ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1983، ص206.

3- بن ذريل ، عدنان : " أدب القصَّة في سوريَّة " ، منشورات دار الفن الحديث العالمي ، ص 225 .

4- صبحي ، محي الدين : " مطارحات في فن القول- حوارات مع أدباء العصر" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978، ص 172 .

بما يدور في تلك الطبقة من أحداث وأفكار، وأفعال تتناقض كما سبق ذكره ، وتتآلف حيناً آخر؛ لتبدو على تناقضها، وتساوقها صورة للواقع بملامحه المختلفة ؛ الواقع الذي يشير إليه العجيلي بأنّه الحياة في قطاع محدّد . وليس المقصود بقطاع حسب رأي العجيلي مجالاً معيّنا من مجالات الحياة ، بل المقصود قطاع من الحياة بأبعاده الزمانيّة والمكانيّة المحددة ، وهذا ما يؤكّده في معرض ردّه على انتقادات النقّاد لرواية " باسمة بين الدموع " في افتقارها إلى هذا الثقل ، يقول: ((الرواية عندي قطعة من الحياة ، فيها الحب وفيها السياسة وفيها العلم وفيها الاجتماع ، مثل ما فيها الشعر وفيها الخير والشر))[1].

أهمُّ ما يميّز ملامح الواقع في رواية " باسمة بين الدموع " الملمح السياسي والاجتماعي الذي يظهر واضحاً ممثّلاً لوعي اجتماعي في فترة الخمسينيات من القرن العشرين. وتتوقف الدراسة عند رواية " باسمة بين الدموع" ؛ لتعرض ملامح الواقع الاجتماعي والسياسي بخاصّة في حياة تلك الطبقة الاجتماعيّة التي تسلّط الضوء عليها الرواية بشخصياتها ، وبما يجري فيها من أحداث تنقل مشاهد للحياة الاجتماعية والسياسية في تلك الفترة .

1- **موضوع رواية" باسمة بين الدموع"** :

تطالعنا مقدمة الرواية تحت عنوان " الطريق الزلقة " بشخصيّة سليمان عطا الله الذي ينجو بأعجوبة من الموت بعد تدهور سيارته المتَّجهة من بيروت إلى دمشق . وسليمان عطا الله؛ محامٍ شاب ، وأعزب يعمل في دمشق التي أقام فيها بدلاً من الإقامة في بلدته الصغيرة التي تقع في الشمال السوري ، وفور عودته من بيروت ، يتّصل بصديقته " باسمة " التي توافيه إلى بيته في عين الكرش . وتبدأ الرواية بالوقوف على تلك العلاقة منذ بدايتها، عندما تعرّفت باسمة وأختها هيام على سليمان بعد أن ألقى خطاباً في مؤتمر الحزب الذي ينتمي إليه ، وتتعمَّق العلاقة بينهما بعد أن زارها في بيتها ، وذهب معها في جولة في أحياء دمشق القديمة ؛ حيث تروي باسمة قصة زواجها المبكّر عندما كانت في الرابعة عشرة من العمر ، ثمَّ طلاقها . وتتطور الأحداث ، فيذهبان معاً في رحلة إلى بيروت حيث يبيتان في كوخ في شتورا ، ويستطيع سليمان أن يمتلكها لأوّل مرّة ويقيم معها علاقة حميمة . وتدور في تلك الفترة أحاديث عن السياسة . ويبدو سليمان مثالياً متطرّفاً، وساخراً من قبول الحزب المشاركة في الائتلاف لتشكيل وزارة ،

1- الخطيب ، حسام : " روايات تحت المجهر" ، ص 215 .

ويرى أنَّ هذه المشاركة مدفوعة برغبات الانتهازيين والوصوليين في الأحزاب ،أمثال سعيد بك خصمه في الانتخابات النيابية في بلدته الصغيرة ، والذي يظهر وصولياً نفعيّاً يسعى إلى الوزارة في عهد الاستقلال، كما كان يسعى إلى التحالف مع الفرنسيين في زمن الانتداب الفرنسي على سورية لضمان مصالحه .

هذه الأحاديث التي يتداولها سليمان مع صديقه عبد الحليم وزوجته سعاد ؛ التي تحاول جاهدة اصطياد سليمان ، وإيقاعه في غرامها ، كما تدور بين سليمان وصديقه الطبيب إلياس وباسمة وأختها هيام، وحسين أبي عمشة الذي يزوره بين حين وآخر لينقل له أخبار بلدته الصغيرة .

تسير الأحداث لتصل بنا إلى حديث صديقه الدكتور إلياس معه، وقناعته بأنَّ هيام أصلح من باسمة ، إذا ما أراد إقامة علاقة مع إحداهما مدعماً قناعته بإنجازات الطب الحديث، ومبدأ((الاستهداء الشعاعي)) ، ولكنَّ سليمان يبدو مشتت الذهن شغوفاً بباسمة ؛ لما وجد فيها من نضجٍ وجرأة في مناقشتها ومعارضتها لآرائه ، التي تراها تنظيراً غير مقرونٍ بالفعل أو الرغبة، وهي على الرغم من كلِّ هذا ترى في سليمان بطلاً أسطوريّا قادراً على الوقوف معها في سبيل خير الإنسانية ، وتطوير مجتمعها نحو الأفضل . وهذا ما يبدو في رسائلها الطويلة التي تبعث بها تباعاً إلى سليمان حينما أقام في بلدته ، مشغولاً بمشاكلها ، وهمومها الخاصة التي تختلف عن هموم مدينة كبيرة مثل دمشق ، وفي حبك المؤامرات لنقل رقيب الدرك ، ومنع سعيد بك من إقامة احتفال في البلدة .

إلاَّ أن صورة باسمة سرعان ما تنهار أمام القلق والضياع الذي يعيشه سليمان ، فبعد أن عقد مع الدكتور إلياس ندوة في الجامعة بدعوة من هيام ، عاد إلى البيت ؛ ليجد باسمة في البيت بانتظاره ، وقد بدت له جسداً خالياً من الروح التي كانت تنبعث من كلماتها ومعارضاتها ، فيطلب منها العودة إلى البيت ؛ لأنّ الليل قد انتصف ، ولكنّها ترى في إلحاحه هذا إهانة لها ، مما يدفعها لقطع علاقتها به . وفي اليوم التالي تزوره هيام مع رفيقاتها ، فتلاحظ عقد باسمة في غرفة نوم سليمان ، وتخرج غاضبة ، وتسقط مريضة بسبب ما رأته بوصفه دليلاً على حبّ باسمة لسليمان الذي يقع هو الآخر أسير هواجسه ، قبل أن يوحي إلى باسمة بحبّه لأختها هيام .

يعود بنا الراوي إلى بداية الرواية في الفصل الأخير بعد مرور ستة أشهر ، إلى لقاء باسمة بسليمان بعد الحادث الذي تعرّض له في طريق العودة إلى دمشق . هذا اللقاء الذي تصرُّ فيه باسمة على رأيها بأن تتخلّى عن سليمان ؛ ليتزوج من أختها هيام . ويتذكر في الوقت ذاته

الحديث الذي دار بينه وبين الراقصة الأوربية في أحد الملاهي في بيروت ، والذي يؤكّد ضرورة زواجه من هيام ، ثم يذهب إلى صديقه الدكتور إلياس الذي يفحصه ، ويرى أن هنالك كسراً في إحدى فقرات الظهر مما يستلزم منه دخول المستشفى وارتداء قميص من الجص فترة من الزمن بما يساعده على الشفاء . وفي نهاية الرواية يتلقّى رسالة من باسمة تفيد بسفرها إلى الكويت ، فيذهب للقائها في المطار ،إلا أنّه يصل متأخّراً في وقت تقلع فيه الطائرة ، ويلتقي بهيام هناك ويعودان معاً .

2- **الواقع السياسي في رواية " باسمة بين الدموع"**

تتعرَّض الرواية للوضع السياسي في فترة من تاريخ سورية ؛ لتتناول جوانب ، وملامح متعدّدة تتمثّل في الأخطاء والفساد في سلوك بعض أفراد الأحزاب ، وتسييرهم أهداف الشعب وفق ما تقتضيه مصالحهم الخاّصة ، كما تتعرّض للهوّة السحيقة بين الممارسات الفعلية الخاطئة، والقيم المثاليّة ؛ تلك القيم التي يقتصر وجودها على النظام الداخلي للحزب ، والمقالات المنشورة في صحيفة الحزب أو الندوات التي تعتمد التنظير، وتتعرَّض أيضاً للقوى الرجعيَّة التي تلعب دوراً فاعلاً في إذكاء روح التحزّب والعشائريّة والمذهبيَّة والطائفيّة ، وتنتصر لتلك الرّوح على حساب الوطن الذي هو الغاية والوسيلة على حدٍّ سواء .

2-1- **الازدواجيَّة ، بين التنظير والتطبيق** :

تلحُّ الرواية على تسليط الضوء على فساد الحياة السياسيّة في سورية ، وذلك عبر تقديم صورٍ عديدة للانتهازيَّة والنفعية و الوصوليّة ؛ التي أصبحت سماتٍ تدمغ سلوك أعضاء الأحزاب الساعيّة للمشاركة في الحكم ، وتشير في الوقت ذاته إلى الانطوائيّة والعزلة عند بعض زعماء الحزب الذين اقتصر تأثيرهم على إذكاء الروح المثاليّة في نفوس الناس . وتظهر شخصيّة سليمان عطا الله بوصفه عضواً بارزاً في أحد الأحزاب ، وقلماً ينافح عن حقوق الناس، ويدعو إلى التغيير والتطوير في سياسة الدولة بما يتلاءم مع مصالح الناس، وطموحاتهم العريضة . لكنَّ عمله في السياسة والحزب يشابه عمله في مكتب عبد الحليم صديقه وزميله في الحزب والمهنة ، ونشاطه السياسي الذي ((يدور في الدائرة الفكريّة حيث السياسة بمفهومها الارسطاليسي فقد ترك إدارة الأفراد لغيره واستقل بإدارة الأفكار، يبلور رأي الحزب في مقالات ويصوغ إرادته في خطب وأحاديث وميدانه في هذا وتلك جريدة الحزب ومنابره وقاعات

اجتماعاته)) [1]. وهذا الموقف الذي اتّخذه سليمان عبر دوره الفكري في الحزب ينبع من آرائــه الخاصّة ، ومبادئه التي تتعارض مع قيم ومبادئ الآخرين التي تسعى إلى توجيه غايات الحزب وفقاً لمصالحهم ، فهو يرى أنَّه قادر على خدمة الحزب والناس بأفكاره ، وليس بممارسته الفعليّة لخدمة الإنسانية والمجموع العام ، وإن كان ما يزال في ريعان الشباب، وخدمته ((ليست خدمة بالمعول والرفش حتى تستلزم زندا مفتولا وقلبا فتياً، إنَّها خدمة بالفكر))[2]، غير أنَّ حججه تبدو واهيةً ضعيفةً ، تكشف حجم الإحباط الذي يتملّكه في حديثه إلى باسمة عندما تعارفا ، فقد كانت تعيب عليه الاقتصار على التنظير ، والتلاعب بالكلمات المثاليّة ، واستعراض قدرته في البيــان والاستنباط ؛ لذلك نراها تبدي رأيها به وبعيشه في برج عاجي ، فتقول له : ((عنــدك القــوة والنشاط والحيوية ، ولكنك تمارس السياسة ممارسة الشيوخ لها، بالفكر فقط ، كأنــك تــأنف أن تهدر حيويتك فيها))[3] .

إنَّ تلك الآراء التي يحملها سليمان ناتجة عن حساسيته العاليّة ، ومثاليته التي لا يمكن أن تتحقّق إلاّ في المقالات بعيداً عن رجال الممارسة الطامعين ، وكأنّه يسعى إلى تحقيــق حلمــه الأفلاطوني باستنهاض الجماهير، وحثِّها على الممارسة في وقت يعجز فيه عن أداء هذا الدور. ولكنَّ تلك الآراء ليست هي السبب الوحيد في تشكيل هذه القناعة في داخله ، بل هنالك مواقــف عديدة تكمن وراء هذا الاقتناع الظاهري ؛ فبعض قادة الحزب من البرلمــانيين يســعون إلــى المشاركة في الوزارة المقبلة على الرغم من رفضهم السابق لها ؛ لأنّها تضمُّ أحزاباً أخرى كانوا يتهمونها بالخيانة مثل حزب سعيد آغا خصم سليمان الأول ، وعدوه اللدود في بلدته الصغيرة ، ولكنَّ قبولهم نابع من مصلحتهم الخاصّة ، وهذا ما يذكره سليمان في حديثه إلى عبد الحليم الذي يحثّه على المشاركة الفعليّة في الحزب ، والسعي إلى الاشتراك في الحكومة الجديدة ، يقول له : ((تعلم أنّي لن أكون وزيراً لأسبابٍ عديدة ، أولها أنّ الأعضاء البرلمانيين في الحزب ، وكلّهــم نوّاب في المجلس ، لم يكونوا ليوافقوا على اشتراك الحزب في الحكم لو لم يكن كلّ منهم طامعاً بمقعد في الوزارة المقبلة))[4] ، وهذا السبب الذي يعرضه سليمان ، ينقل إلينا تلــك الازدواجيَّــة التي تعانيها الأحزاب في تلك الفترة ؛ الازدواجيَّة بين التنظير والتطبيق ، فالتنظير هو ما يقوم

---

1 – العجيلي ، عبد السلام : " باسمة بين الدموع" ، المكتب التجاري ، بيروت ، 1959 ، ص 36– 37 .

2– المصدر السابق نفسه ، ص 46 .

3– المصدر السابق نفسه ، ص 46.

4– المصدر السابق نفسه ، ص 56 .

به سليمان ، وغيره من المفكّرين الذين يكتبون بأقلامهم أحلاماً ، ويضعون أهدافاً مثاليَّة يستقبلها الشعب ممثّلا بباسمة وأختها في الرواية ، والتطبيق الذي يحيل هذه الأهداف هياكل مفرَّغة مـــن جوهرها ، لتمتلئ بغايات ومصالح بعض قادة الحزب الوصوليين.تلك الازدواجيَّة المكشوفة أمام سليمان هي التي تقيّد خطواته ، وتعزله عن المشاركة الفاعلة بالحزب . وهي الســـبب الـــرئيس لممارسته السياسة ممارسة الشيوخ ، بالفكر فقط ، وهذا ما يكشفه سليمان لباسمة بعد فترة مـــن تعارفهما ، وكأنَّ الرواية تحاول توضيح العزلة التي يعاني منها بعض المواطنين الشرفاء ، كما تحاول فضح الممارسات الخاطئة ، وتبرير الهوَّة القائمة بين الفعل والقول في الأحزاب الوطنية بعامَّة ، وترفض الرأي القائم على الانتقال من المثاليَّة إلى الواقعية ؛ لأنّها ترى في هذا المطلب انتقالاً من هدف الجماهير إلى هدف الخاصَّة ، الممثّلة بقادة بعض الأحزاب وممثليها.

إنَّ رفض سليمان مشاركة الحزب في الحكومة الائتلافية قائم على أساسٍ واضحٍ ينبع من رفضه تسيير أهداف الجماهير ، وسعيها نحو واقع أفضل ، لتصبَّ فـــي جيـــوب الانتهـــازيين والوصوليين ، وهذا ما يوضّحه في رفضه مشاركة الحزب جملةً وتفصيلاً في حكومة تشـــترك فيها أحزاب ممثّلة بشخصيات مثل سعيد آغا ؛ لأنَّ الشرفات التي نطل بها على العالم لا يمكـــن أن تقوم إلاَّ على أساسٍ متين ينتفي به وجود دعامات مهترئة أمثال سعيد آغا وغيـــره ؛ فهـــي مهددة بالسقوط ، وسقوطها يعني سقوط الدولة . وما يطلبه سليمان هو قيام الدولة على أســـاس متين يسعى به إلى تحقيق الاشتراكية التي تعدُّ مطلباً الجميع ؛ أفراداً وأحزاباً ، ولكن في نظـــام يقوم على أساسٍ قوي ينتفي به وجود الوصوليين بما يسهم في ارتقاء المجموع وتطوّره ، على أن يتمَّ هذا البناء بوعيٍ تام ، وبروح وطنيَّة تشمل جميع العاملين فيه، وإن احتاج الأمـــر وقتـــاً أكثر[1]. وهذا الرفض المعلن من سليمان نابع من روح مثالية ترتقي عن دنس ومؤامرات بعض رجال السياسة ، وهذا ما تشير إليه باسمة في ردّها على قوله : ((ولكن هل تستطيع أن تجد من الساسة ، ومن الرجال كلهم من يليق بحمل رسالتك المثالية ؟ شروطك قاسية جداً على ما يبـــدو يا صديقي ؟))[2] .

إنَّ تلك الشروط القاسية التي يضعها سليمان ، تشكّل رؤيا مثالية يسعى إليها سليمان عبر التنظير في المقالات والندوات التي تخاطب أعضاء الحزب والشعب ؛ هذه الرؤيا هـــي التـــي ترفض مشاركة الحزب في الحكومة ، وتُقابل بهجوم عنيف من بعض قادة الحزب الذين يـــرون

1- ينظر : " باسمة بين الدموع" ، ص 88 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 56.

أنَّها طوباوية لا جدوى منها ، وأنَّ سليمان يلتزم بهذا الموقف تعبيراً عن معارضته للمشاركة في ائتلاف يشارك به خصمه الشخصي سعيد آغا . وهذا الهجوم الذي يتعرّض إليه سليمان هو الذي يفضي إلى التعبير عن وجه آخر من وجوه الواقع السياسي في تلك الفترة بما نقلتــه الروايــة ، وهو تسخير بعض القوى الرجعيَّة بعض النعرات بما يضمن مصالحها على حســاب مصــلحة الوطن ، ويعزّز وجود الهوّة بين التطبيق والتنظير في سياسة الأحزاب السوريَّة في تلك الفترة .

2-2-**العشائرية**:

تشير الرواية إلى جانب من جوانب الوضع السياسيّ في سورية في فترة الخمسينيات ، هذا الجانب الممثّل بإذكاء روح التعصّب والتحزّب عبر العشائريّة التي تترك أثرها واضحاً في الحياة السياسيّة بعامَّة ، فهي وإن كانت أحداثها الرئيسة تجري في دمشق ، إلاَّ أنها تطلُّ علــى بعض أطراف سورية ؛ لترسم خلفيّة واضحة تسوِّغ سلوك بعض الأفراد ، كما تسوِّغ الصــراع القائم بين بعض الأطراف على هذا الأساس ، فسليمان عطا الله وخصمه سعيد آغا مــن بلــدة صغيرة في الشمال السوري، وهي مدينة الرّقة حسب ما تشير بعض المصادر إلى أنّ ((الأسماء والمسميات بكل الأحداث والشخوص في (باسمة) توجد بالرقة ولاتزال معروفة من قبل الأحياء المجايلين، والمعاصرين لتلك الفترة من تاريخ سورية بعامّة والرقة بخاصّة))[1]. والإشارة إلــى الرقة عبر هذه البلدة الصغيرة هي إشارة إلى العشائريَّة التي تشكّل وجها مــن وجــوه الواقــع السياسي في تلك الفترة .

تتحكّم العشائريّة باختيارات الناس في الانتخابات على وجه الخصوص ، إذ تنحــاز كــلُّ جماعة إلى ممثّلها في تلك الانتخابات ، وتدخل في تقرير أوجه التحالفات بين بعض العشائر أو الأسر "الرقاويّة" ، وهذه الصورة ينقلها لنا كاتب الرواية ذاته في كتاب آخر ضــمّنه مــذكرات أيّامه السياسيَّة في تلك الفترة بخاصَّة ، حيث يتحدّث عن العوامل المؤثرة في الانتخابات مثل ، العصبيّة القبليّة ، والاستعانة بالنفوذ الحكومي ممثّلا بنفوذ موظفي السلطة ، كما يتضــافر مــع الوجاهة والمكانة الشخصيّة في الانتخابات البرلمانيَّة ، يقول : ((ففي قضاء الرّقة الذي يشــكّل وحدة انتخابيّة بذاته كانت العصبيّة القبليَّــة فــي الأربعينيــات ، أول العوامــل المــؤثرة فــي الانتخابات))[2] . وهذا العامل الذي يشير إليه العجيلي يشكّل خلفيَّة تستند إليها الرواية في تشكيل

1- جدّوع ، محمد : " التاريخ و العجيلي" ، دار الفرقد ، دمشق ، ط1 ، 2006 ، ص 112، 113.

2- العجيلي ، عبد السلام : " ذكريات أيام السياسة – الجزء الأول" ، دار رياض الريس ، بيروت ، ط1، 2002، ص 28 .

ملامح الواقع السياسي في تلك الفترة ، فسليمان القادم من تلك البلدة الصغيرة بعد أن فشل بالانتخابات النيابيّة ، ونجح بها سعيد آغا، يدرك جيّدا الدور السلبي الذي تقوم به هذه العصبيّة أحياناً في الاختيارات الخاطئة التي يدفع ثمنها الشعب، كما يدرك جيّداَ أن تلك العشائريّة تتضافر مع النفوذ الحكومي، وبعض رجالات السلطة في تقرير النتيجة .

هذه العشائريَّة هي اليد الخفيَّة التي تتحكَّم بسلوك الشخصيات الوافدة إلى دمشق . وقد لا تكون هذه النعرة واضحة بشكل صريح ، ولكنّها حاضرة في وعي الجماعة التي تصدر عنها ؛ وهذا ما يجعلها وجهاً من وجوه متعددة لم تلمح إليها الرواية بشكل مباشر مثل ؛ الطائفيّة أو العرقيّة أو المذهبيَّة وغيرها ، واكتفت بالإشارة إلى هذا الوجه ؛ لأنّه الأكثر مناسبة لواقع الشخصيات القادمة من الشمال . وفي الوقت الذي يعترض فيه سليمان عطا الله على اشتراك الحزب بالوزارة الجديدة ، يتّهمه الراغبين في الاشتراك بأنّ موقفه مبنيٌّ على خلافاته الشخصيَّة مع سعيد آغا القادم من ذات البلدة ، يقول: ((لذلك فقد قاوموا فكرتي لا بالحجة والبرهان بل بالطعن في نواياي، وبالزعم أني سخرت قوة حجتي لغرضي الشخصي، وعارضت الاشتراك في حكومة قومية أو ائتلافيّة لأن سعيد بك ، خصمي الشخصي الذي فاز بالنيابة في المقعد الذي رشحت له نفسي وفشلت، سيكون عضواً في الوزارة المقبلة ممثلاً لحزبه فيها))[1]. وهذه النعرة التي يتَّهمه بها بعض أعضاء الحزب ، هي النعرة الأكثر مناسبة لدحض حجّته وبرهانه؛ لأنه مناسبة تماماً لواقع البلدة التي ينتمي إليها ، فقد خسر في الانتخابات لأنَّه لم يستطع أن يحظى بالقبول العشائري ، كما أنّه لم يحظَ بالنفوذ السلطوي، على الرغم من وطنيّته وثقافته ، في وقت استطاع فيه سعيد آغا أن يفوز ؛ ليحوّل لقبه إلى سعيد بك بما يناسب التغيير بين واقع الاحتلال الفرنسي ، وواقع الدولة المستقلة الوطنيَّة ؛ وبذلك فإنَّ خسارة سليمان هذه مبنيَّة على هذه الاعتبارات التي وجدها أعضاء الحزب باباً لتوجيه الانتقادات إليه ، والتشكيك في آرائه وغاياته.

3-2- **المصالح الشخصيَّة**:

تتعرَّض الرواية في تمثيلها وتشكيلها للواقع السياسي إلى المصالح الشخصيَّة التي تحرّك بعض قادة الأحزاب ، وتصوّر سعيهم نحو تحقيق غاياتهم الشخصيّة على حساب أهداف الحزب، وطموحات الجماهير التي تنتمي إليها . وسليمان عطا الله ، بطل الرواية ، يدرك جيّداً هذه النفعيَّة التي تسيّر الحزب ، وتدفع بقادته نحو قبول ائتلافات لم تكن راضية عنها ، أو قابلة بها .

1- " باسمة بين الدموع ، " ص 85.

فأعضاء الحزب الذي ينتمي إليه سليمان يرون في رفضه للحكومة الائتلافية سعياً وراء خصوماته الشخصيَّة ، كما أشار البحث في الفقرة السابقة ، ولكنّه يرفض هذه الانتقادات ويرى أنّها وجّهت ضدَّه ، وأنّها نابعة من عدم دراية الأكثريّة ، أو قدرتهم على رؤية ما هو أبعد من الواقع ، في حين أنَّ الأقليّة يدفعون بالمجموع العام لتمرير مصالحهم الشخصيَّة ، وهذا ما يعبّر عنه سليمان في حديثه إلى باسمة ، بقوله: ((لقد تطوّر كذلك قادة حزبي المثالي ، فقد أصبحوا يؤمنون بالواقعيّة ، أصبحوا يؤمنون بالواقعية وبأن الطوباويّة قليلة الجدوى بطيئة المفعول وبأن الغاية تبرر الوسيلة !))[1] . وهذه الغاية هي الأساس الذي يبني عليه بطل الرواية رأيه في رفض الواقعيَّة القائمة على المنفعة الشخصيَّة .

تبرز تلك المصلحة في الخصومة الشديدة بين سليمان وسعيد بك ، فهو يرفض ما يحيكه سعيد بك من حيل ومؤامرات كانت سبباً في فوزه بالانتخابات النيابيّة ، كما يرفض أن تمتدّ أيدي النفعيين إلى مقدّرات الشعوب وخيراتها ، كما يحاول سعيد بك عبر تمثيله لحزبه في الوزارة . ويعرض سليمان تاريخ سعيد خصمه الشخصيّ ، وتحوله من آغا إلى بك ما تقتضيه مصلحته ، فقد كان آغا ((يلبس قنبازاً يلفُّ عليه حزاماً عريضاً وطربوشاً يلف عليه عمامة أغبانيّة ضيقة وله شاربان ، في ذلك الحين كان يقف عليهما الصقر . كان أعز أصدقاء المستشار الفرنسي ورئيساً للبلدية في بلدتنا الصغيرة))[2]. إلاَّ أن سعيد آغا يتحول بين عشيَّة وضحاها إلى بك بعد أن استقلّت البلاد وبدأت تسير بخطوات حثيثة نحو الديمقراطيَّة عبر قيام حكومة وطنيَّة ؛ ليصبح رجلاً وطنيّا ، يسعى لأخذ دورٍ مهم في الدولة الناشئة حديثاً بعد أن تخلَّص بسهولة من ماضيه الخائن .

إنَّ هذه الصّورة التي ترسمها الرواية لسعيد بك تصوِّر المنفعة الشخصيَّة التي تقود أفراد المجتمع نحو غاياتهم ، وتسخّر أهداف المجموع العام لخدمة مصالحهم الشخصيَّة ،فسعيد آغا يتحول إلى سعيد بك ، ((والخونة الذين كانوا يشون بأبناء أمتهم لضباط الاستخبارات يصبحون أساطين في أحزاب الوطن المستقل ، والمبادئ الرفيعة تتطور فتصبح باسم الواقعيَّة بنوداً في عقود شركات فتستخدم للمساومة وتبادل المنافع))[3] .

تشكّل المشكلات السياسيَّة والصراعات الخفيّة والظاهرة بين أحزاب تلك الفترة الوجه

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 87.

2- المصدر السابق نفسه ، ص 85 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 85 .

الذي تستخدمه الرواية في عرضها للواقع من الجانب السياسي ، بما يساعد على تعرية المواقف التي تحاول تمرير مصالحها عبر الأفكار والآراء التي تبدو منطقيّة في ظاهرها ، باطلة ومزيفة في باطنها . وهذا ما يعيدنا إلى رواية " قلوب على الأسلاك" ؛ لنجد الفكرة ذاتها في تعرية المواقف التي تعرض حججها المنطقيَّة لتغطية غاياتها النفعيَّة أو السلبيَّة ، وكأنَّ الرواية تضعنا أمام ذات العبارة " كلمة حقٍّ أريد بها باطل "[1]. والمقصود هنا أنّ بعض قادة الحزب الذين تحوّلوا حسب ما ترى الرواية من الطوباويَّة إلى الواقعية عبر قبول فكرة الاشتراك بالوزارة الائتلافيَّة ، وهذا ما يرفضه سليمان ، ويرى أنّها مواقف زائفة ؛ لذلك نجدهم وقد حاولوا اللعب على قضيَّة الخصومة الشخصيَّة بين سليمان وسعيد بك ، والتأثير على المجموع عبر تصدير أفكار مقنعة للجميع في ضرورة التعاون والتوافق بين الأحزاب جميعها ، في حين أنّها تحاول في الحقيقة ضمان مصالحها عبر هذه الائتلافات، وهذا ما يثير دهشة باسمة التي تستغرب موقف سليمان ، ومعارضته لفكرة المشاركة في الحكومة الائتلافيَّة ؛ لذلك نجدها وقد حدّثته ، ((أن الحزب، حزب سليمان، مادام حزباً ديمقراطيّاً فإنه سيكون دوماً من أحزابٍ عدَّة تتداول حكم البلاد ، إذن فلابدَّ من التجربة الائتلافيَّة أو لابد من الخروج من الميدان السياسي))[2]. وهذا الرأي الذي تعرضه باسمة يجد قبولاً في داخل سليمان لولا أنَّ اعتراضه قائم على فكرة البناء المشترك بين أناسٍ قضوا حياتهم في سبيل الدفاع عن البلاد والأفكار التقدميَّة، وأناسٍ تبنّوا تلك الأفكار ؛ لأنّها أصبحت واقعاً يتطلّب منهم الانحناء للعاصفة، والتماهي الظاهري مع المجموع العام بما يضمن مصالحهم ، فهؤلاء الأشخاص النفعيين لابدَّ وأن ينقلبوا على هذا المجموع ؛ ليهدم بناء الدولة المبني أساساً على دعامات فاسدة ، وهذا ما يراه سليمان ولا يراه الآخرين ممن يناصرون فكرة الاشتراك بالحكومة المنتظرة .

صورة أخرى من صور النفعيَّة ، وإعلاء المصلحة الشخصيَّة على مصلحة البلاد نجدها في بلدة سليمان " الرقة "التابعة لقضاء حلب آنذاك ، حيث نجد سعيد آغا وقد أصبح وزيراً في وقت بقي فيه سليمان كاتباً لمقالات ومحاضراً في ندوات الحزب ؛ منظّراً لأفكار الحزب التي تولّى تطبيقها أمثال سعيد بك ، الذي يصبح وزيراً في الحكومة التي رفضها سليمان ، يأتي ؛ ليدشّن أرض المشتل الجديد التي تقع في خرائب التل بجانب الأرض الواطئة التي يمتلكها ، وهو بجرف التربة عن التل وإلقائها في أرضه ، سيرفع من سعرها ، وهذا ما يهمّه فقط وليس إصلاح تلك الأرض ، أو فائدة الناس منها ، على الرغم من أنّ ((أرض الخرائب صالحة

1- ينظر : " قلوب على الأسلاك " ، ص 304 .

2- " باسمة بين الدموع" ، ص 88.

لزراعة الفستق والبندق وأوراق الليرات السوريّة))[1] على حدّ تعبير حسين أبي عمشة ؛ صديق سليمان الذي يرى أنّ المهم عند سعيد بك هو إصلاح أرضه بما يرفع مـن سـعرها . وهـذه الخطوة التي تبدو بظاهرها مفيدة للناس قائمة على أساس باطل يرفضه سليمان ؛ لأنّه سـيكون كفيلاً بهدم البناء الذي يسعى إليه بتأنٍّ وهدوء بعيداً عن غايات النفعيين .

إنَّ سعي سعيد بك إلى هذا المشروع هو ذات السعي الذي كان يدفع خطواته للتحالف مع المستشار الفرنسي في فترة الانتداب ، وهو ذات السعي الذي ألجأه إلى التخلي عن لقب " آغا " واستبداله بلقب " بك " . وهذه المصلحة التي يدرك جيداً سعيد بك كيف يستفيد منها ، بعيدة كل البعد عن سليمان الذي لا يعرف الختل أو الخداع في السياسة مما ينفيـه فعليّـاً ، ويجعلـه أداة تتحرك وفق إملاءات القادة ، وغايات بعضهم الشخصيَّة . وهذا ما يعلِّق عليه حسين أبو عمشة ساخراً من مثاليَّة سليمان ، في وقت يسعى به الآخرون إلى تحقيق مـراميهم ؛ و يسـأله عـن الأراضي التي سجَّلها باسمه ، والديون المتراكمة عليه ، والأموال التي قبضها من الناس لحلّ مشاكلهم ، وحينما تأتيه إجابة سليمان بالنفي ، يقول له : ((إذن عد إلى دمشق فاكتب بالجرائـد وألق الخطابات واترك الأمور لأربابها))[2]. والصور التي تظهر هذه المصـلحة الشخصـيّة ، وتقديمها على الغايات المثلى للمجموع العام كثيرة في الرواية ، كما أنّها تقوم بتعرية المواقف ، وكشف الأقنعة عن الوجوه الساعية إلى غاياتها الخاصة ، كما تظهر الهوة الشاسعة بـين القـيم والأفكار التي تبقى أدراج المكاتب وفي الصحف والمقالات ،والتصرفات الخاطئة والقائمة على أساسٍ بعيد عن مصلحة الشعوب، وبعيد أيضا عن تلك الأفكار التي ينادي بها أمثال سـليمان ، الذين يقتصر دورهم على القول ، في وقت يبعدون فيه عن الفعل والمشاركة في القرار ؛ وكأن مهمتهم تقتصر في إيهام الناس ، والكذب عليهم عبر حشدهم إلى صفوف أحزاب لا يؤمن قادتها بالأسس والمبادئ التي بنيت على أساسها أحزابهم .

4-2- **موت البطل المثالي** :

تتساقط القيم التي تضعها مجموعة ما هدفاً ، ووسيلة تسعى بها نحـو الوصـول إليـه . والهدف السامي هو الذي يحرّك تلك المجموعة الواعية تماماً لظروفها ، والساعية لتغييرها بمـا

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 182

2- المصدر السابق نفسه ، ص 178.

يتفق مع صورة الممكن الذي ترسمه ، فالمثالية هي الهدف الذي تسعى إليه شخصيات الرواية الرئيسة ؛ باسمة وسليمان وهيام والطبيب إلياس ، كما تنعكس هذه المثاليَّة في سلوكها وتصرفاتها المحكومة بهذا السعي ، وإنْ ظهرت بصورة خاصَّة في الجانب السياسي الذي تعرضه الرواية ، فهي تحاول أن تحقّق أحلامها التي تستولي على تفكيرها ، وتسيّرها بالطرق التي تضمن لها تحقّق تلك الأحلام؛ كلّها ، أو جزءٍ منها.

كلُّ الأحلام ، أو جزء منها هي النقطة الأولى التي نقف عندها ، فبعض شخصيّات الرواية يأمل بتحقّق جزء منها على الأقل كما هو الحال عند باسمة ومعظم الشخصيات ، في حين أنَ موقف سليمان يتمثّل في السعي نحو تحقيقها كاملة ، وبالصورة المرسومة دون القبول بمنطق التحايل أو الخديعة أو الانحناء للعاصفة ، وهذا ما يجعل منه بما عرضته الرواية من مواقف صارمة وقاسية اتّخذها ، وبما عبّر عنه من أفكار ورؤى بطلاً مثالياً بامتياز ، يرتسم في أذهان المجموع الذي يؤمن بأفكاره وكلماته وخطاباته التي ترسم شكلاً أفضل لواقع غارق في واقعيَّة مستسلمة لظروفها ، وراغبة في السير عبر الزمن الذي تضع عليه رهانها في رسم ذات الشكل الذي يتبنّاه سليمان . ولكن الاختلافات قائمة ، فالاختلاف الأول هو الوسيلة أو الطريق نحو الهدف، أمّا الاختلاف الثاني فهو النهاية أو الهدف ذاته الذي لن يكون واحداً على الرغم مما يمكن أن توهمنا به الرواية به مهما اختلفت الطرق ؛ لتضعنا في نهايتها أمام حقيقة أنَّ الهدف غير واحد ، لأنَّ الطرق مختلفة.

ترسم الرواية صورة البطل المثالي بما يدور فيها من أحداث، وما يعتلج في نفوس شخصياتها من مشاعر وعواطف ، وما يشغل مساحة تأملاتها من أفكار ورؤى وأحلام ، فسليمان هو البطل الذي تلحُّ الرواية على إظهاره بتلك الصورة ، فهو الشاب ، والمحامي ، والمفكّر ، والمناضل الحزبي الذي يدافع عن حقوق الآخرين . وقد وهبته الرواية كلَّ هذه المميّزات لتجعل منه بطلاً ومخلّصاً يستطيع أن تتعلّق عليه الآمال ، وتتوّجه إليه الأنظار ، فهو شاب وسيم ، في مقتبل العمر ((قد بلغ الثانية والثلاثين من عمره أو إنه في سبيل بلوغها ، طويلاً ، ذا قامة رياضيَّة))[1] . وهذا الشباب الذي يتّصف به يشكّل صفة مهمّة في تشكيل ملامح البطل ، بما يمتلكه من قوّة وشباب يفيض على النفس بألوان الجرأة والإقدام والاندفاع والمغامرة ، كما أنّه محامٍ ، وهذا ما يجعل آراءه التي ينبري للدفاع عنها مقبولة لدى الجميع ،

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 35 .

بما تستند عليه من براهين وأدلّة وحجج منطقيَّة ، كما أنَّ ممارسة مهنة المحاماة وإن كان على سبيل الهواية ، تجعله قادراً على معرفة الخصم ونواياه ، والطريقة التي يدير بهـــا المرافعـــات بطريقة تضمن له النجاح في القضايا الموكلة إليه .

تضاف إلى هاتين الصفتين ، صفة المفكّر والمناضل الحزبي، وهي الصفة الأهم هنـــا ؛ لأنّها تتّخذ السياسة احترافاً ، تجعله ملزماً بتقديم رؤيا الحزب الخاصَّة عبر صياغة أفكار الحزب ومراميه وأهدافه ، بما يمكّنها من الرسوب في قرارة النفوس ، ((فقد ترك إدارة الأفراد لغيره واستقل بإدارة الأفكار، يبلور رأي الحزب في مقالات ويصوغ إرادته في خطب وأحاديث))[1] . وهذه الصفة تتضافر مع غيرها من الصفات ؛ لترسم لنا الرواية في بدايتها صورة البطل المثالي الشاب والمحامي والمفكر والمناضل الذي يسعى إلى غايته سعياً ينحاز به إلى التطرف أحياناً في أفكاره ، ونتابع كلماته وآراءه وسلوكه السياسي بخاصَّة .

إنَّ الصفات التي تمثّلت في شخصيّة سليمان عطا الله لتجعل منه بطلاً مثالياً في الرواية ، ظهرت وتجسّدت في مواقف عديدة جاءت معزّزة لتلك الصورة ؛ فهو صوت الحزب والمفكّـــر الذي يخوض معركة الأحزاب المتصارعة ، وساحته ((جريـــدة الحـــزب ومنـــابره وقاعـــات اجتماعاته))[2]. إنَّه يؤمن بالفكر ودروه في خدمة المجموع ، وقدرته على إفادة النـــاس بفكـــره وصياغته لمبادئ الحزب ونظرياته التي يؤمن بها أيضا ، فتجربته السياسية تتطوّر مع مـــرور الزمن ،وتجعله أكثر إلحاحاً على تحقيق أهدافه وأحلامه كاملة دون أن يتنـــازل عنهـــا طمعـــاً بمنصب أو بجاه ، كما فعل بعض قادة الحزب الآخرين ؛ لذلك نجده وقد رفض اشتراك الحزب بالحكومة الائتلافية . وهذا الرفض مبنيٌّ على مبدأ من مبادئ الحزب التي كان ينادي بها . وهذا ما ألمح إليه البحث في الفقرة السابقة عن طمع الآخرين بمنصب وزاري ، جعل من بعض قادة الحزب يميلون إلى الواقعيَّة بدلاً من الطوباويَّة التي ظلَّ سليمان ملتزماً بها بعد تجربته السياسية التي تطورت ، يقول : ((ولكن فكري السياسي تطور وكذلك تجربتي فعلمت أن السنين في حياة الأفراد هي دقائق في أعمار الأمم . وإن الفكرة الصحيحة هي دعامة الواقع الصالح وإن البطء لا يشين إذا كان لأساسٍ متين . وهكذا عدت مؤمناً بطوباويّة الحزب))[3].

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 36.

2- المصدر السابق نفسه ، ص 37.

3 - المصدر السابق نفسه ، ص 56.

إنَّ هذه الأفكار التي اكتسبها سليمان عبر تجربته السياسية التي نضجت بفعل الممارسة والقراءة والتنظير هي التي ملأت نفسه بالتطرّف لأفكاره التي يراها حقيقة لا بديل عنها ، وتدعم موقفه المعارض لموقف الكثيرين ممن تسيّرهم مصالحهم الشخصيَّة ؛ لذلك نراه يرفض اشتراك الحزب في الوزارة ، يقول: ((فأنا ضدّ اشتراك الحزب بالحكم على طول ،وعلى هذا كان اختلافنا طوال هذا الاجتماع))[1] .

هذا الرفض القاسي يثير دهشة باسمة التي تشكّل فرداً من أفراد المجموع الذي يتحدّث عنه سليمان . إنّها تستغرب موقفه المعارض لاشتراك الحزب ، لرؤيته المبنيّة على أنَّ الوقت يستلزم مشاركة الجميع في العملية السياسيَّة ، وهذا ما يجعلها ترى من إصرار سليمان على الرفض قسوة وتطرفاً ، فنراها تقول له : ((ولكن هل تستطيع أن تجد من الساسة ، ومن الرجال كلّهم من يليق بحمل رسالتك المثالية ؟))[2]. إلاَّ أنَّ باسمة وعلى الرغم من رأيها في أنَّ موقف سليمان قاسٍ جدّاً إلا أنّها تؤمن به ، وتومئ عبر نبرتها المتدللة إلى إيمانها به ، وعبر قولها " رسالتك المثاليَّة " ، وهذا ما يضفي على سليمان جاذبيّة وسحراً يميّزه ؛ ليرتقي به في نظرها إلى مصاف الأبطال الأسطوريين .

لكنَّ بطلَ باسمة الذي آمنت به ، يهزم أمام هذه المعارك التي تدور رحاها في أروقة السياسة؛ ليصبح معزولاً في وسطه ، مبعداً عن المشاركة الفعليَّة في الحياة السياسيّة إلى المقالات والمجلات والندوات . وهذا ما يعبّر بالدرجة الأولى عن انهزامه ، وموت البطل المثالي المنتظر؛لأنَّ انهزامه وانسحابه عن ساحة المشاركة إلى صفحات المجلات ، لا يعبّر عن انتصار أو تمسُّك بمبدأ ، إذ أنّه قادر على الانسحاب من الحزب بعامَّة ، إذا كان هذا الحزب لا يلبي طموحاته ، وغير قادرٍ على الاستمرار والالتزام بمبادئه التي قام عليها ، ولكنّه ينزوي ؛ ليعبر انزواؤه عن انهزامه الأوّل ، وسقوط الصورة التي كان من الممكن أن يمثّلها سليمان عطا الله في أن يكون بطلاً مثالياً مرسوماً في أفق تصوّرات المجموع الممثّل بباسمة .

إنَّ اعتزاله للمشاركة الفعلية في الحزب عبر الحكومة ، واقتصار مشاركته على التنظير في الوقت الذي تكون فيه مشاركته قادرةً على تغيير وضع ما حسب رأيه ، أو حتّى خروجه من

---

1 – " باسمة بين الدموع" ، ص 87 .

2– المصدر السابق نفسه ، ص 89 .

الحزب مؤثّرة وفاعلة في تأليب رأي أعضاء الحزب بعامّة على موقف الحزب ، الـذي يشـكّل أحد أعمدته الفكريَّة والفاعلة في التأثير على الجمهور، يجعل من موقفه القلق هذا تعبيـراً عـن انهزامٍ، يفضي إلى سقوط صورته بوصفه بطلاً مثالياً ممكناً.

يضاف إلى هذا السبب أسباب أخرى تعزّز فكرة موته عبر مواقـف عديـدة تعرضـها الرواية؛ فباسمة التي تعلّق على سليمان آمالها وطموحاتها في أن يكون كمـا يجـب، تـرفض انهزاميته ، وتسعى إلى بعث الحياة في ذاته المنهارة ؛ فنراها لا تملّ من تذكيره بدوره فـي أن يكون فاعلاً ومؤثراً ومساهماً في نهضة البلاد ، وهذا ما يجعلها تحاول بين حينٍ وآخـر عبـر رسائلها التي تحاول استنهاض القوّة فيه ، وبث العزيمة في روحه ، وقد وجدت القوة والحق في آرائه ومبادئه الصارمة التي حدثها به ،أو قرأتها في جريدة الحزب ، أو سمعتها في ندواتـه ؛ فنراها تذكّره بها ، فتقول : ((غريب أني أحبك لقوّتك فتأبى أنت إلا أن تكون ضعيفاً ! ألف قيـد يقيدك وألف حديث يرجف قلبك، لا تملك نفسك ولا حريتك ولا زمانك))[1] ، فباسمة هنا تستغرب ضعفه الذي أوقعه في التهاون ، وساقته إليه عزلته التي يعيشها لدرجة أصبح فيها ضائعاً ، غير قادرٍ على المواجهة بالرغم من قوّة الحق التي يمتلكها ، والتي تستطيع أن تذهب ما تعلّق بروحه الثورية من انهزام وضعف ، فتقول له : ((ولكني مع ذلك أومن بـك ، بـأنّ كـلّ الرواسـب المتشبّثة بك ما هي إلا خيوط عنكبوت تستطيع أن تطيرها بنفخةٍ متى أردت ...ولكن متى تريد يا باسم ؟))[2] .

هذا الضياع الذي يعيشه سليمان ، ويزيد من إحكام قبضته على روحه ؛ ليصـرفه عـن القضايا الجوهريّة التي آمن بها ، وسعى إلى تحقيقها عبر كلماته الثوريّة والرافضـة لمبـادئ الاحتيال والخديعة . وهذا الضياع هو الذي يلقي به في دوامة المشاكل الثانويَّة ، التي تبدو بـلا قيمة إذا ما فصلت عن خط سيرها العام الذي تستند إليه . كما في إشارة باسمة إلى الخطّة التي وضعها سليمان لحسين أبي عمشه للتخلّص من الرقيب إسماعيل ؛ رئيس المخفر القبلي في بلدته عبر إفساد علاقته الشخصيَّة بقائده المسؤول عن إبقائه في المخفر على الرغم من شكاوي الناس، وتذمّرهم من سلوكه الخاطئ ، فهي ترى أنَّ في تصرّف سليمان ما ينحاز به عن قيمه المثاليـة إلى الواقعيَّة التي يعيبها على قادة حزبه ، وبالتالي سقوطه من موقع البطل إلى موقع الإنسـان

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 157.

2- تجدر الإشارة إلى أنَّ باسم هو اسم سليمان الذي تناديه به باسمة ، وناتاشا الاسم الذي اختاره سليمان لها ، باسمة بـين الـدموع ، ص 157.

العادي غير المؤهّل إلى أن يكون قائداً ملتزماً بمبادئه بما يتّفق مع المثل السامية للمجموعة التي يصدر عنها ، وهذا ما يؤكّد انهزامه ، ويعبّر عن خيبة أمل باسمة به التي لم تطفُ على السطح لأنّها مثقلة بالحبّ والإيمان ، وهذا ما يجعلها تحاول دون ملل بعث الحياة في روحة الثوريّة المحتضرة . إنّها تعبّر عن خيبتها هذه ، لكنّها تحاول استدراك هذا التعبير برسم طريق له ، فتقول: ((ظننت في البدء أنني أحببتك لأنّي وجدت فيك البطل الذي أعبده ، أمّا الحقيقة فإني أريدك بطلا ، أريدك أن تكون قوياً ، لأنّي أحبّك ! أريدك أن تكون بطلاً وأنت قادر على أن تكونه ..من غيرك له معرفتك وقوتك؟))[1] .

هذه الرغبة التي تعبّر عنها باسمة هي رغبة المجموع بعامَّة الذي ينتظر بطلاً مثالياً ، يكون قادراً على الخروج بهم من هذا الوضع القلق والمتأزم إلى وضع أكثر استقراراً وتقدماً . إنّها رأت فيه بطلاً ، وهذه الرؤيا التي تجسّدت في شخصيّة سليمان تعبر عن رؤيا عامَّة تتجسّد في الأذهان جميعها ، وما خيبة أمل باسمة إلا دليل على خيبة المجموع الذي يحاول أن يجد بطله الأسطوري القادر على قيادته نحو الأفضل ، كما أنَّ باسمة تعبّر عن فكرة لا تقل أهميَّة عن فكرة أن يكون سليمان هو البطل ؛ لذلك أحبّته . إنّها تريده أن يصير بطلاً ؛ لأنّها أحبّته وهذا ما يعبّر عن أن المجموع الذي أحبَّ شخصيّة سليمان بما توافر لها من صفات تؤهّله لأن يرتقي إلى مصاف الأبطال ، وذلك عبر أفكاره وآرائه التي تؤهله في نظر باسمة وفي نظر المجموع من ورائها كي يلعب هذا الدور المحوري .

إنَّ استسلام سليمان ، وضياعه الذي يلفّ خطواته ويضيّق من أفق عالمه ؛ وعجزه عن البدء من جديد ، هي التي تجعل موت البطل المثالي فيه أمراً واقعاً ؛ لأنه غير قادرٍ على المواجهة ، بل آثر الصمت والضياع بعد أن فشل في الانتخابات النيابية أمام خصمه سعيد بك ، ثم فشله في فرض رأيه على قادة الحزب بالمشاركة ؛ ليصبح سعيد بك وزيراً فاعلاً في الحياة السياسيّة بجانبها العملي بينما يقصر دوره على كتابة المقالات ، وعقد الندوات ، مما يؤكّد موت البطل، وليس انهزامه فحسب أمام ضغط القوّة الأخرى التي لم يواجهها بالقوّة المطلوبة ، التي يمتلكها على حدّ رأي باسمة ، بل استسلم لضياعه ، وانحاز عن القضايا الجوهريّة إلى قضايا ثانويَّة فقدت حاملها الرئيس .

إنَّ فقدان سليمان باسمة التي تركت له الساحة خالية ؛ ليوثّق ارتباطه بهيام أختها يحمل

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 173.

دلالات متعددة ؛ فهي تعبّر عن نزوله إلى مرحلة أدنى من المرحلة التي وصل إليها ، فهو ينخرط مع المجموع بوصفه فرداً منه ، ولكنّه فرد غير فاعلٍ ، كما أنّها تعبّر عن أنَّ باسمة التي شعرت بضياعه وقلق روحه، اضطرت أن تنسحب من حياته لتعطيه فرصة أخيرة في أن يكون قادراً على الاستمرار والنهوض بعد أن وجدت في حبّه لهيام ما يساعده على أن يعود إلى موقعه السابق ، وكأنها تركته لهيام لتبثّ العزيمة فيه بعد أن أدركت أنَّها غير قادرة على أن تبثّها هي، أو أنّها أدركت أنّها لم تعد في موقع يؤهّلها لتعزيز صورة البطل الثوريّ فيه .

الفكرة التي تريد أن توصلها الرواية ، هي أنَّ الحياة ليست مثاليَّة ؛ ليتشكّل في أذهاننا سؤالٌ مهمٌّ ، هل من العدل أن نطالب الحياة بأن تكون مثاليَّة ؟! ، إنّها تطالبنا في أن نسير إلى المثالية على الرغم من قناعتنا أنَّها لن تكون كذلك ، أملاً في أن نعيش بواقعيَّة تكون قادرة على تكوين وضع اجتماعي صحيٍّ ، وعندما يسعى كلّ من سليمان وباسمة نحو أهداف مثاليَّة ، فهذا يعني المطالبة بمجتمع متطوّر ، ومتقدّم في المجالات كافَّة ؛ لأنَّ الواقع سيكون أفضل إذا ما وضعنا أمام أعيننا أهدافاً ساميَّة ومثاليّة ، ولكنّه سيكون قلقاً إذا ما اقتصرنا على نظرة واقعيَّة خالية من رؤيا مثاليَّة . وما فشل سليمان وخروج باسمة من حياته إلا دليل على فشل وخيبة أمل المجموع بتحقق تلك الرؤيا ، أو دليل على انتفاء وجود البطل المثالي الذي يرتهن وجوده بوجود المجموع ، ويكون قائداً له نحو تلك الصورة المنتظرة ؛ لذلك نلحظ في خاتمة الرواية المفتوحة نهاية للحكاية بزواج سليمان من هيام ، وانكسار باسمة التي تهرب إلى أفق أوسع دون أن تشعر القارئ بانكسارها كما بدا عليه سليمان ، مما يجعلها الشخصيَّة الأكثر مثاليَّة ، والأكثر قدرة على أن تكون البطل المثالي لو تهيّأ له الظرف المناسب ، وفي هذا إشارة إلى المجموع الذي تضيع أهدافه في فوضى الانكسارات والخيبات المتلاحقة ، والتي من الممكن أن تكون هي البطل المثالي المنتظر.

3- **المجتمع السوري في رواية "باسمة بين الدموع"** :

يبدو المجتمع السوري في فترة الخمسينيات من القرن العشرين في " باسمة بين الدموع " ناهضاً من رماد ؛ تبث الحياة أنفاسها فيه ، فتسمه بالحيويّة والحركة التي تجعل منه حاضناً لنشاطات سياسيَّة ، وآراء فكريَّة واجتماعيَّة تتداولها الشخصيات في الرواية بعامَّة ، عبر حواراتها ومواقفها النابضة بالحياة . وهذا ما يبدو عبر جملة من العلاقات القائمة بين أفراد هذا المجتمع الموجود في الرواية عبر شخصياتها ، وشبكة العلاقات التي تربط بينهم ، فعلاقة باسمة

بسليمان ترصد شكل المجتمع السوري ، كما أنَّ علاقتهما ببقية الشخصيات تشكِّل استكمالاً لتلك الصورة.

إنَّ الجانب السياسي الذي يطغى على الرواية يرصد هو الآخر صورة للمجتمع السوري في تلك الفترة ؛ ليشكّل ملمحاً مهمّاً من ملامح المجموع عبر وجهات نظر ، وردود أفعال متباينة حيناً، ومتآلفةٍ حيناً آخر حيال القضايا السياسيَّة المطروحة على الساحة ، والتي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالظروف الاجتماعيَّة والتاريخيَّة التي كانت سائدة .

3-1-**الماضي بين الرفض والخضوع** :

تختلف النظرة إلى الماضي بين باسمة وسليمان ، بما تحمله من رفض له ، وارتباط به إلى درجة الخضوع ؛ فالماضي ليس الزمن الذي تستحضره الرواية لتفسير أفعالٍ ومواقف فحسب ، بل الآراء والأفكار والعادات والرواسب الاجتماعيَّة التي تشكّل بمجموعها فكر المجموعة ، والتي تحاول أن تستمر في تبنّي تلك الأفكار والخضوع لسيرورتها التاريخيَّة ، وتواصل حاضرها بناءً على ما سبق ، دون أن يكون في هذا الانقياد شبه المطلق إليه أيَّة محاولات جادَّة للتجديد والتطوير بما يتلاءم مع الظروف الاجتماعيَّة والتاريخيَّة لتلك الفترة الزمنيَّة ؛ لذلك فإنَّ موقف باسمة من الماضي يختلف بشكل كبير يصل حدّ التناقض مع موقف سليمان الذي يظهر مرتبطاً بماضيه ، وتلك الرواسب التي تحتم عليه الخضوع له إلى درجة مرضيَّة تقيّد خطواته الفاعلة التي تنتظرها باسمة في الحاضر لتشكيل رؤيا مستقبليَّة واعية ؛ باسمة التي عانت من الماضي ، تنتفض لتعلن انقضاضها عليه عبر تجاوزها لتاريخها الشخصي الذي كان سبباً في إعاقتها، وتأجيل مشاريعها المستقبليَّة ، فهي ابنة عائلة دمشقيَّة محافظة ، مرتبطة أشدّ الارتباط بالظروف الاجتماعيَّة العامَّة ، وتلتزم بالشروط والقوانين الناظمة للبنية الاجتماعيَّة الدمشقيَّة ، وتسكن في حيٍّ من أحياء دمشق القديمة التي تتميّز بجمال بنائها ، وحسن زخرفة أبهائها ، ودورها التي تتوسّطها بركة ماء، ((كما تضمُّ الجنائن التي تثرثر فيها النوافير وينبت في أحواضها الورد والزنبق والياسمين))[1] . هذه الدور التي تبدو من الخارج صامتة لا تنطق بالحياة التي تضجُّ بداخلها ؛ فحيطانها ملساء ،لا فتحة فيها ، بسيطة

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 77 .

المظهر، ((وتستمر أحياناً متطاولة كأنها أسوار قلاع لا منفذ للهواء منها إلا ثقوب عالية قريبة من سقوفها))[1]. وتصفها باسمة وهي تومئ إلى انتفاضتها بالخروج من تلك الحياة المغلفة ، والمرميّة خلف أسوار كالقلاع ، وإن كانت حياة دعة ورخاء وهناءة ؛ إلا أنّها تستحيل سجناً ترفضه ، وتقرر الخروج منه إلى الحياة عبر انتقالها للعيش مع بعض أهلها إلى حيّ المهاجرين في المدينة الجديدة ، و طلاقها الذي جاء مثل زواجها مبكّراً .

لقد تزوّجت باسمة في السنة الرابعة عشرة من عمرها من رجل يكبرها بسنوات طويلة ، يبدو هيكلاً محنّطاً ، وأرغمت على الخروج من طفولتها ؛ لتدخل في مرحلة المرأة المتزوجة ، وهي مازالت غير قادرة على تميز أفعالها وتصرفاتها وتقديرها ؛ لتجد نفسها وجهاً لوجه مع قدرها الذي رسمته يد الأقدار ، والمجتمع المحافظ الذي ضرب عرض الحائط بكل أحلامها ، وحقوقها في الحياة والحريَّة وتقرير المصير . إلاَّ أنَّ اللافت في الموضوع أنَّ باسمة سرعان ما تثور على تلك الأقدار، وعلى المجتمع لتعلن رفضها للمعتقدات ، والعادات البالية التي كبّلتها .

إنّها ترفض هذا الزواج بشكل كامل ، وتحصل على الطلاق بثورتها العارمة التي أشعلت في داخلها براكين الغضب التي كانت خامدة في نفس تلك الطفلة – المرأة . إنّه رفض للانسياق والخضوع للوعي الجمعي المكوّن من عادات وتقاليد ورواسب متخلفة ؛ لذلك نراها وقد ((ثارت، ثارت وقطَّعت الأربطة التي كبّلوها بها وألقتها في وجه مكبِّليها))[2]. أولئك الذين أصبحوا ملامح مشوّهة ، و ((هياكل أكل البلى عقولها وقلوبها وحشا مواضع هذه العقول والقلوب بالعفن، وبالمال))[3]. هذه الحقيقة التي سطعت في أفق وعي باسمة ترصد ذلك الرفض للانقياد المطلق للماضي الممثل بتلك الرواسب والتقاليد البالية ، بل إنَّ باسمة تتجاوز الرفض ؛ لتدخل في باب التحدِّي لذلك الماضي عبر سفورها ، وخروجها من ذلك الانغلاق التام ، وعبر علاقتها بسليمان من جهة أخرى .

تعود باسمة إلى تلك الأزقة القديمة كما يعود راسكيلنوف الفتى في رواية " الجريمة والعقاب" كما تشير هي إلى ذلك [4] ، عبر عودتها التي ترى فيها عودة إلى مسرح الجريمة التي

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 77.

2- المصدر السابق نفسه ، ص 79.

3- المصدر السابق نفسه ، ص 78.

4- المصدر السابق نفسه ، ص 74 – 75 .

ارتكبها المجتمع المنغلق بحقّها ، وليست مسرحاً لجريمة التي ترتكبها هي بنظر المجموع عبر رفضها وتحديها للقوانين التقليديّة الناظمة لتكوين المجتمع الدمشقي آنذاك ، فهي تعود إلى تلك الأزقّة ، سافرة بغدائر شعرها الطويل التي تنطلق على منكبيها ، ووجهها المورّد في وقت مازال فيه الحجاب يستر وجوه الفتيات الصغيرات ، وهذا ما تصفه عبر قولها : ((وكأنني جنية صبيَّة تتجوّل في خرائب مدينة مسحورة كلّ سكانها ، ما عداي))[1] ، فالسفور والخروج برفقة رجل في تلك الأحياء التي تعرفها ما هو إلا تحدٍ صارخٍ للماضي الذي عاشته ، واستطاعت أن تتجاوزه ، وأن تنعم بحاضرها ، مستفيدة من الشقاء الذي عاشته وهي طفلة في تلك الأحياء المحافظة اجتماعيّاً ، كما أنَّ هذا الخروج على الماضي وقوانينه تجلّى عبر علاقتها بسليمان ، التي عانت في البداية من اضطرابات كثيرة على الصعيد النفسي والخوف الاجتماعي ، إلا أنّها سرعان ما تطوّرت إلى علاقة حب يغلب عليها البعد الجنسي عبر اللحظات الحميمة التي كانت تعيشها في أحضان رجل لا تربطه بها علاقة شرعيَّة على الصعيد الاجتماعي بالدرجة الأولى .

إنَّ باسمة لا تتردد في إعلان حبّها إلى سليمان الذي ظلَّ ضائعاً في كل ما يعمل به ، وتتطوّر العلاقة بينهما لتتحول إلى علاقة عشقيَّة جنسيَّة، فهو يرى فيها جسداً يستفزُّ رغباته المكبوتة ؛ لذلك تستلم له بدافع الحب ، بينما يتعلَّق سليمان بها بدافع الرغبة ، وهذا مالا تدركه باسمة عبر حديثه عن حبّه لأختها هيام ، وإحساسها بأنّها كسيرة ، وقد تناوبت عليها المصائب . إلاَّ أنَّ رفضها للرجوع إلى الماضي هو الذي يجعلها تنتفض من انكساراتها ؛ لتحثَّ سليمان على الزواج من هيام رغم صعوبة الموقف ، وتستنكر رفضه المبنيَّ على رواسب قرويَّة تجعله غير قادر على الارتباط بالفتاة التي يحب بسبب علاقته السابقة التي تربطه بأختها الكبرى.

هذا الرفض تصرح به باسمة عبر رسائلها إلى سليمان ، وحديثها المستمر معه بعد معرفتها بهذا الحبِّ الدفين الذي يربط سليمان بهيام . إنّها تستنكر على سليمان تعلّقه بالماضي ، وترى أنَّه لن يكون سعيداً إلا بعلاقته بهيام ، كما أنَّ حبَّ هيام لم يمت بالصدمة، التي تسبب بها اكتشافها لعقد باسمة في غرفة نوم سليمان ، وشكوكها حول العلاقة غير البريئة التي تربطه بأختها ؛ لذلك نراها تستنكر مخاوف سليمان المرتكزة على تلك الرواسب ، فتقول له : ((أنت تحب هيام ... رغم كلِّ عقليتك القرويَّة وما ترسّب في قرارة نفسك من اعتبارات تحرّم في عينيك الزواج بأخت إذا كنت تعرف أختها معرفة جسديَّة))[2]. وهذا الرفض يمثّل رغبتها

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 78 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 325.

الاستمرار في انتفاضتها على الماضي، فهي تستهزئ من مخاوفه ، وتعلن أنّها ستخرج من حياته لتخلي المكان لعلاقة جديدة ، تكون قادرة هي الأخرى على تغيير الماضي وقوانينه الاجتماعيَّة السائدة ، كما أنّها تؤكّد مضيها فيما تريد؛ وذلك بتعبيرها عن حياتها القادمة التي لن تنطوي صفحاتها بفشل علاقتها بسليمان ، ولن تجعلها حبيسة للدموع ، والخيبات التي تعرّضت لها بوصفها دليلاً على استمرار مقاومتها لهذا الماضي ، ورغبتها في الحياة بحريَّة تامّة ، فتقول له : ((مازال جسدي مثيراً ومازالت في عروقي رغبات تتأجج وتريد من يطفؤها ...ولا يزال لي كذلك عشّاق. لذلك فلا تظن أنّي سأدخل الدير أو أعمل ممرضة في مستشفى الجذام ، لا ... بل سأعيش الحياة التي تتوق إليها الكثيرات من أترابي فلا يبلغنها))[1] .

إنَّ باسمة تعلن مواصلة تحديها ؛ لتفصح عن مشروع حياتها القائم على رفض الانزواء والانغلاق ، بل العيش في فضاء واسع من الحريَّة يمكنّها من تحقيق أهدافها والتنعّم بحياتها الحاضرة كما تريد ، ولكنَّ هذا لا يعني أنَّ ((الإخفاق الذي مُنيت به من انصراف " **سليمان** " عن جسدها بعد أن شبع منه، أدخلها في حالة نفسية من **(المكابرة)** الخاسرة، هي ربيبة النزعة الطبقية، التي لا ترتفع عن التفكير بالوصول إلى الهدف عن طريق الجسد، لذلك لا تبدي أسفها على هجر " **سليمان** "))[2] . إنّها تحاول أن تتجاوز خيبتها ، وأن تعيش حريّتها دون أن يكون في هذه الرغبة وصولية[3] ، تسخّر فيها جسدها لبلوغ غاياتها . وليس في سلوكها ما يبرر نزعة " الاسترجال " التي تفقدها أنوثتها ؛ لتندفع وراء اعتقادها بقدرة الجسد على التأثير والتغيير ، فهي تحب سليمان ، وترى فيه بطلاً، و ((هذه الرؤية في نهاية الشوط، أمر شخصي ذاتي...إنها ليست استرجالاً، لأنها ليست تعويضاً عن نقص. وإنما هي توقٌ إرادي لخلق الحبيب، توق غذّاه أنها امرأة اجتماعية، ومدرّسة للتاريخ، وتريد أن تخدم مجتمعها، ولكنّ تيار الفساد يجرفها وتسقط...))**[4]**

أمّا سليمان فإنّه يمثّل الخضوع للماضي بكلّ شروطه وقوانينه ، وهذا ما تتحفّظ عليه باسمة وترى فيه عجزاً لا يعبّر عن اقتناع بالماضي بل خضوع له . وهذا ما يظهر عبر اعتزاله

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 324 .

2- قرانيا ، محمّد : " الستائر المخمليَّة – دراسة الملامح الأنثويَّة في الرواية السورية حتى عام 2000 " ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2004 ، ص 132.

3- يرى الناقد محمّد قرانيا أنَّ باسمة امرأة وصوليَّة تسعى إلى بلوغ غاياتها الماديَّة عبر جسدها ، وهي تبدّل عشّاقها كما تبدّل جواربها ، ينظر : المرجع السابق نفسه ، ص 132- .133.

4- بن ذريل ، عدنان : " الرواية السوريَّة – دراسة نفسيَّة " ، مطبعة الآداب والعلوم ، دمشق ، 1973 ، ص 67.

الممارسة الفعليَّة للسياسة ، وعدم قدرته على أن يكون بطلاً على الرغم من كلّ المؤهلات التي تميّزه ، وتعرَّضت لها الدراسة فيما سبق ، كما أنَّ عجزه عن التخلُّص من الرواسب القرويَّة التي تقيّده في الإفصاح عن حبه لهيام ، وهذا الخضوع الذي يظهر واضحاً في الرواية عبر مواقفه من الوضع السياسي الذي لا يستطيع على الرغم من إحساسه بضرورة التغير أن يقوم بفعل ثوري يجعل منه بطلاً، يوازي في فعله التحدّي الذي تقوم به باسمة على الصعيد الاجتماعي ، كما أنّه يضيّق أفق حياته ؛ لتصبح رتيبة تفتقد إلى الحياة والحركة التي تحاول بثّها باسمة في أرجاء لحظاته معها ، وهذا ما يجعل موقفهما من الماضي متناقضاً ؛ فهي في تحدٍ للعادات والتقاليد والقوانين الاجتماعيّة المستمدّة من سلطة الماضي ، وهو في خضوع تام له إذا ما استثنينا علاقاته التي تربطه بالمرأة والتي لا تعدو أن تكون تعبيراً عن مواجهة كاذبة للماضي لمسايرة رغباته ونزواته الجسدية ، وهذا ما يتجلّى عبر العلاقة بين الرجل والمرأة ، والتي تشكّل الملمح الآخر للمجتمع السوري في تلك الفترة.

2-3- **العلاقة بين الرجل والمرأة**:

تشكّل علاقة الحبّ التي جمعت باسمة بسليمان وجهاً من وجوه العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع السوري كما تقدّمها الرواية ، فباسمة امرأة دمشقيَّة من عائلة محافظة ، استطاعت أن تنال حرّيتها ، وأن تعيش بطريقتها الخاصَّة بعد أن هجرت الأزقّة القديمة ، وسكنت في دمشق الجديدة ، و حصلت على الطلاق من زوجها الذي يمثّل الرجل التقليدي ، الذي لا يعبأ بأحاسيس المرأة وأحلامها وطموحاتها ؛ لتنتقل إلى فضاء واسع من الحريّة ، تختار فيه ما تريد دون أن تقع تحت الضغوط التي فرضتها الحياة السابقة ؛ لتظهر سافرة الوجه والشعر ، وتستقبل الرجال في بيتها ، وتنضم إلى الأحزاب السياسيَّة في تلك الفترة ، وتذهب إلى الندوات والسينما وتشارك في المحافل الثقافيَّة والسياسيَّة أيضاً.

إنَّ الرواية تقدّم صورتين لباسمة ، الصورة الأولى حياتها في دمشق ، وزواجها التقليدي والقيود التي فُرضت عليها ، والصورة الثانية التي تجلّت عبر إقامتها الجديدة ، وحبّها لسليمان وتنعّمها الفعلي بحريتها الشخصيَّة ، وهذا ما يشير إلى تبدّل مهمٍ في شكل العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة ، فبعد أن كانت أسيرة للعادات والتقاليد البالية ، استطاعت أن تعلن ثورتها ؛ لتقدّم الرواية وجهاً جديداً للعلاقة قائماً على الاختيار الإرادي لما تريد . وهي وإن كانت ثورة شخصيَّة إلا أنّها تشير إلى بداية التخلخل في النظام التقليدي عبر ظهور محاولات جادّة تنخر

صميم ذلك البنيان المحافظ والتقليدي ، ولكنّها لم تستطع هدمه تماماً أو إزاحته ، لأنها بقيت ثورة جزئيَّة غير قادرة على هدم القديم، وبناء الجديد.

تقدّم الرواية وجهين للعلاقة بين الرجل والمرأة ؛ وجه تقليـدي محـافظ حـدَّ التعصّـب والتزمّت ، ووجه آخر جديد ومتحرّر حدَّ العبث والانفلات . وهي بتقديمها هذا تحاشت الوقـوع في إشكاليَّة الأزمة الفعليَّة القائمة بين الجديد والقديم على صعيد العلاقة بين الرجـل والمـرأة ، فباسمة في الحياة القديمة ؛ فتاة مراهقة ، تجبر على الزواج دون أن تملك الحـق فـي تقريـر مصيرها ، واختيار شريك حياتها المناسب ، فتقول: ((منذ حوالي ثلاثة عشر عاماً ، تقرر لـي مصير لم استشر فيه ولم يحسب لي فيه حساب))[1]. غير أنّها ترفض هذا الواقع بعد إدراكها لما ينتظرها ؛ لتتحرّر من نير هذا النظام بإرادتها ، وتدخل في عالم جديد تختاره بمـلء إرادتهـا، وتسعى إلى إنشائه وفقاً لأحلامها وطموحاتها ورغباتها الشخصيَّة ، وتصرُّ على ذلك بقولهـا : ((إنها قضية اعتراف بحريتي التي لم أستوهبها من أحد بل بيدي رفعت عنها حجبها وأزحـت عنها ستورها الخانقة))[2] ، فطلاق باسمة الإرادي ، وخروجها من قوقعة التقليدي المتزمت إلى الجديد المتحرّر ،هو ما تقدّمه الرواية بوصفه شكلاً من أشكال تلك العلاقة بين الرجل والمرأة ، وإن كانت حالة فرديَّة في مجتمعٍ يعيش وفق قوانينه التقليديَّة السائدة آنذاك .

يضاف إلى هذه الشكل للعلاقة أشكال أخرى ، تتوضّح عبر علاقات أخرى تربطه أيضاً ببقيَّة الشخصيّات النسائيَّة في الرواية ؛ فعلاقته بسعاد الراقصة ، وبسعاد زوجـة حلـيم بـك ، وبهيام أخت باسمة ، هذه العلائق المتعددة تشكّل استكمالاً مهمّاً لعلاقتـه بباسـمة ، وتوضـيحاً للعلاقة بين الرجل والمرأة بعامَّة ، وإن كانت جميعها ترصد ما يجري في المجتمع الجديد دون أن تلتفت إلى وجود المجتمع القديم ، وشرعيته التي مازالت قائمـة ، والتـي تـتحكّم بأغلبيَّـة المجموع الذي مازال يعيش فيه، يلتزم بقوانينه وأعرافه المفروضة والمهيمنة على الرغم مـن الاعتراضات أو الثورات الفرديَّة عليه ، كما أنَّ العلاقة التي تربطه بجميع النساء في الروايـة تقوم على أساس جنسي يختصر المرأة إلى جسد مشتهى يقع طوعاً بيد الرجل المناسب ، وهذا ما تعرضه الرواية عبر سعاد الراقصة التي كانت تزور سليمان وتنام معه ، وسعاد زوجة حليم بك صديق سليمان ، التي لا تتورّع عن إغوائه ، وإيقاعه في شباك غرامها لتنال جسده فقط ،

1- " باسمة بين الدموع " ، ص 78.

2- المصدر السابق نفسه ، 80 .

دون أن تقيم شأناً لعلاقتها الزوجيَّة وارتباطها الشرعي برجل آخر ، كما أنَّ باسمة هي الأخرى تفعل ما تمليه عليها رغباتها الجسديَّة ، وإن جاءت أكثر قبولاً عبر علاقة الحب التي اختصرت فيما بعد إلى علاقة جسديَّة فقط. واللافت للانتباه في تلك العلائق أنّها قائمة على أساس جنسي[1]، وعلى جمع رغبات تختصرها إلى علائق جسديَّة لا تحفل بالمبررات والأسباب ، قدر احتفالها بتلك الرغبات والنزوات، وهذا ما نجده في المرأة التي تشكّل طرف العلاقة الأكثر اهتماماً بتعميق هذا الأساس ، بخلاف الرجل الذي يظهر متمسّكاً بالأعراف الاجتماعيَّة التي ترسّبت في قرارة نفسه ، إذ ينتهي وجود سعاد الراقصة في الرواية بدخول باسمة ، ويعيش حالة قلق وصراع داخلي بعد أن يدرك حبّه لهيام أخت باسمة ؛ لأنّه لا يستطيع أن يرتبط بامرأة كان على علاقة جسديَّة بأختها في الوقت الذي ترى فيه باسمة أنَّ مخاوف سليمان وقلقه لا مسوّغ لها ، وأنّها نابعة من رواسب قرويَّة يجب التخلُّص منها ، كما أنَّ رفضه لسعاد زوجة صديقته نابع من تلك الأعراف والمبادئ الأخلاقيَّة الناظمة لمجتمعه ، أمّا هي فلا ترى في ذلك أمراً مشيناً ؛ لذلك تندفع وراء رغباتها في كلِّ اتجاه لدرجة تجعل منها امرأة ساقطة لا متحرّرة ، لأنَّها تريد أن تقيم علاقة مع رجل آخر غير زوجها ، فليس مهمّاً أن يكون سليمان أو غيره ، فتقول له وقد ظفرت برجل آخر : ((يكفيه أنه لم يحتج في ما أريده إلى ألف إشارة وغمزة وحديث صريح))[1] ، وهذا ما يدفعها إلى السخرية من سليمان الذي ((يزن عاطفته بالميزان والذي يسمي الحب قضيَّة كأنّه يظنُّ نفسه وراء طاولة في مكتب للاستشارات القانونيَّة))[2]، وهذا ما يدفع بسعاد إلى استثارته والتلميح إلى الأسر الذي يعيشه سليمان ، ويقيّد رغباته بقوانين ومبادئ وأعراف بالية .

إنَّ القلق الذي يعيشه سليمان ، والتحفّظ إزاء تلك العلاقات المشبوهة يقابل من طرف العلاقة الآخر " المرأة " بسخرية واستغراب مما يقلب المعادلة ؛ ففي الوقت الذي تكون فيه المرأة متحفّظة وملتزمةً أو ملزمةً بالمجتمع وأعرافه ، والرجل هو الأقل تحفّظاً ؛ تظهر المرأة متحرّرة، والرجل متحفّظاً على الصعيد الفعلي بغض النظر عن الأفكار النظريَّة التي قد تكون حاضرة وبقوّة في الطرفين سواء أكانت تلك الأفكار تحتضن رؤيا تحرّرية تجديديَّة ، أو رؤيا محافظة تقليديَّة . وينحاز سليمان إلى تلك الرؤيا التحرريَّة بما يساعده على نيل رغباته بشكل

1- ينظر : بن ذريل ، عدنان : " أدب القصَّة في سورية " ، ص228 .

2- " باسمة بين الدموع " ، ص 245 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 244 .

معقول ومقسّط ، ويندفع تجاه رغباته التي يرى أنّها مقبولة اجتماعياً ؛ لأنه رجل أعزب يسعى إلى أيَّة امرأة تلبي رغباته بقناعاته الخاصة ، أمّا المرأة فإنها تنحاز إلى رؤيا تجديديَّة تحرّرية تندفع وراء رغباتها دون الالتفات إلى كونها مقبولة أم لا ، دون أدنى إحساس بالذنب ، وهذا ما يدفع سليمان إلى الارتباط بهيام دون أن تقدّم الرواية العلاقة بينهما على أساس جنسي ، بل على أساس حبٍّ عذري مقبول اجتماعيّاً ، وقادر على التوفيق بين القديم والحديث عبر الزواج الذي يجعل الأساس الجنسي مقبولاً.

قدَّمت الرواية العلاقة بين الرجل والمرأة ، واختصرت جميع الجوانب التي تشكّل هذه العلاقة إلى جانب واحد بدا أكثر وضوحاً من غيره ، وهو الجانب الجنسي الذي شكّل أساساً ارتكزت عليه تلك العلاقات بمجموعها ؛ فالعلاقة التي ربطت سليمان بنساء الرواية هي علاقة جنسيّة محضة ، لا تهتمّ بالنتائج من جانب المرأة التي تسير مدفوعة برغباتها في وقت نجد فيه الرجل يقيم وزناً لها ، وينتقل من علاقة إلى أخرى في محاولة لإقامة توازن بين رغباته ، وقوانين مجتمعه وقيمه الأخلاقيَّة . ويستمر هذا التنقل قبل أن يصل إلى المرأة الأخيرة التي يؤسس معها علاقة شرعية اجتماعيّا ، تنهي حالة الصراع الذي يعيشه في داخله . غير أنَّ الرواية قلبت القاعدة ولم تستطع بذلك أن تنقل صورة حيَّة للعلاقة بين الرجل والمرأة ، بل نقلت ملمحاً واحداً من ملامحها الذي لا يمكن إلغاؤه أو تجاهله. إلاّ أنّه غير كافٍ لاختصار تلك العلاقة على هذا النحو ، مما يدفعنا إلى القول بأنَّ الرواية كانت عاجزة عن توضيح تلك العلاقة، وإضاءتها بما يساعد أيضاً على إظهار المجتمع السوري في فترة الخمسينيات ، ورصد وعي الطبقة الاجتماعيَّة في تلك الفترة ، والوصول إلى رؤيا شاملة يحتضنها المجتمع ، ويسعى عبرها إلى فهم واقعه الذي يعيشه وينتمي إليه ، بل كانت إضاءة لمحاولات فرديَّة لا يمكن تعميمها .

3-3- **الوعي السياسي في المجتمع السوري**:

لا يمكن القول ، إنَّ رواية " باسمة بين الدموع " رواية عاطفيَّة أو سياسيَّة في سعي لتحديد النوع الذي تندرج تحته ، ولكنَّها تتناول السياسي والاجتماعي بطريقة يصبح فيها السياسي اجتماعيّاً، والاجتماعي سياسيّاً ؛ لأنّها تجعل من الظروف السياسيّة المضطربة محوراً للحديث والحوار بين شخصيّات الرواية التي تشكّل بعلائقها المتشابكة وخلفياتها الاجتماعيَّة والفكريَّة والثقافيَّة صورة المجتمع السوري ، فالسياسة هي الملح الذي يترك نكهته واضحة في كلِّ أحداث الرواية وفصولها ؛ فالحديث بين باسمة وسليمان ، وبين سليمان وهيام ، وبين سليمان وعبد

الحليم والدكتور إلياس ، وبين سليمان وحسين أبي عمشة ،هو حديث حول السياسة والظروف التي تمرُّ بها البلاد ، وهذا ما قدّمته الرواية بتقديمها شخصيَّة سليمان الذي يعدُّ رجل سياسة في المقام الأوّل، كما أنَّ ظروف تلك الفترة تلقي بظلالها الكثيفة على واقع الحياة الاجتماعيّة في سورية.

إنَّ الصراع الخفي الذي تدور رحاه في أروقة الحزب الذي ينتسب إليه سليمان وباسمة وغيرهم حول مشاركة الحزب في الحكومة الائتلافيَّة ، يشكّل موضوعاً من الموضوعات التي يتناولها المجتمع بعامَّة ، كما أنَّ الانتخابات النيابيَّة التي جرت في فترة زمنيَّة تسبق أحداث الرواية تشكّل هي الأخرى موضوعاً سياسيّاً مهمّا ، والخلافات القائمة بين الأحزاب أيضاً . وهذه الموضوعات التي تتعرّض لها الرواية تعكس حالة الحراك السياسي الذي كان سائداً في تلك الفترة ، والذي ظهر أيضاً في الرواية بشكل يسعى إلى استقصاء الوعي السياسي لدى المجتمع السوري في الخمسينيات من القرن المنصرم ، وهذا ما بدا واضحاً في تقديم السياسة على غيرها من الموضوعات التي من شأنها أن تفرض وجودها على المجموع ؛ لتصبح السياسة بظروفها التي كانت سائدة آنذاك الهمَّ الذي يشغل الإنسان والمجتمع ، والذي يظهر عبر جملة الحوارات والأحداث والظروف التي تعرّضت لها الرواية.

لكنَّ الوعي السياسي في " باسمة بين الدموع " وعيٌ فكريٌّ فاعل وملتصق بالمجتمع من جهة، وبالنظريات والآراء الفكريّة والفلسفيَّة من جهة ثانية ، فباسمة امرأة مثقّفة وهي عضو في الحزب الذي ينتسب إليه سليمان ، ويشكل أحد أعمدته ، كما أنّها تنحاز إلى فكر سليمان وآرائه التي تبدو متطرفة بطوباويتها و قسوتها ، فتناقشه بها وتبدي آراءها التي تعبّر عن وعي سياسيّ كبير بالظروف ، وتستنكر على سليمان ضعفه واستسلامه أمام التحديات التي تقف في وجهه ووجه مصلحة المجموع العام ، وتعبّر عن آرائها السياسية في كل مناسبة تجمعهما ، أو في رسائلها التي تعرض فيها لقراءتها للكتب السياسيّة مثل كتاب الثورات الكبرى لنهرو وغيره . وهي بذلك تربط آراءها السياسيَّة بالمجتمع عبر توظيف كلّ الطاقات في سبيل تطوّر البلاد وازدهارها ، فالسياسية ((هي خدمة المجموع ، والمجموع قد يكون بلداً أو وطناً أو الإنسانيَّة كلها ، بقيادة هذا المجموع إلى الطريق الأفضل فإن من الخير أن يبدأ الإنسان خدمته وهو في أوج نشاطه))[1] ، وهذا الرأي الفكري ينطلق من وعي بضرورة السعي نحو وضع أفضل ،

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 46.

وأكثر مثالية للمجموع بما يجب أن تكون عليه السياسة .

يضاف إلى آراء باسمة ، نجد آراء هيام ؛ الطالبة الجامعيَّة التي تعبّر بوعيها عن ذات الأمر، فهي ترى أنَّ السياسة هي التاريخ ، وهذا ما يترجم وعيها نحو ذات الموضوع ، حيث تقول في حديثها مع سليمان : ((التاريخ والسياسة ، ربما كان الشيئان واحداً ..أليس التاريخ هو سياسة الماضي؟))[1]، وآراء عبد الحليم في الوضع السياسي الذي تمرّ به البلاد ، ورغبته في أن يكون سليمان وزيراً في الحكومة المقبلة ، وغيرها من الآراء التي تعرضها الرواية ، ما هي إلا تصوير لهذا الوعي السياسي الذي تحمله شخصيّات الرواية ، والذي يشكّل بدوره وعي المجتمع السوري في تلك الفترة ، ولاسيّما وعي الطبقة المثقّفة ، والفاعلة سياسيّا وفكريّا واجتماعيّا في المجتمع .

يتّخذ الوعي ملامح عديدة هو الآخر عبر سلوكيّات وتصرّفات المجموع ، فالانتخابات النيابيّة في بلدة سليمان الصغيرة تعكس شكلاً مختلفاً لما يحمله سليمان وباسمة وهيام على وجه التحديد ، ففي الوقت الذي يحلم فيه هؤلاء بمجتمع مثاليٍّ ، وحكومة وطنيَّة قادرةٍ على السير بالبلاد نحو الأفضل، بما تشكّل في قرارة أنفسهم من إدراك لضرورة التغيير والتطور ، كما قرؤوا في كتب السياسة والفكر، نجد أنّ البسطاء من الناس يحملون وعياً زائفاً ترسّخ فيهم ؛ لأنّ وعيهم السياسي لم ينضج على الصعيد الفكري ، بل ظلَّ مرتبطاً آنياً بظروف المرحلة بما يخدم مصالحهم المباشرة ، وهذا ما يبرر فوزَ سعيد بك خصم سليمان الشخصي في الانتخابات النيابية على الرغم من ماضيه السياسي المتخالف مع الفرنسيين والعملاء .

هذا الوعي الزائف يصيب سليمان بالإحباط ، ليجد نفسه بوعيه على الطرف الآخر من المجموع الذي يعمل ويفكّر لصالحه ، وهذا ما يعبّر عنه حسين أبو عمشة في حديثه مع سليمان: ((نحن في هذا البلد أكثريّة من الجهلة ومن النصابين ومن الحراميَّة ...من الحق إذن أن ننتخب واحداً لتمثيلنا من طبقتنا ، فهل تظنُّ نفسك أجدر من سعيد آغا، من سعيد بك، بتمثيلنا ؟))[2]، ففشل سليمان في الانتخابات النيابيَّة دليل على أنّ الوعي السياسي لم ينضج تماماً ، وعدم نضجه هو الذي يجعل منه وعياً زائفاً ؛ لأنَّ المجموع غير قادرٍ على إدراك ظروفه بشكلٍ جيّد ، والسعي إلى تغييرها عبر رؤيا مستقبليّة تضمن تحقيق طموحاته ، وهذا ما يدفعه إلى الارتماء

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 68 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 177.

في أحضان النصابين أمثال سعيد بك؛ لأنّه يريد تلبية حاجاته الآنية السريعة، وهذا ما يزيد من إحباط سليمان، وعزلته في إدراكه لهذا الوعي الزائف لدى المجموع العام.

إنَّ الوعي السياسي الزائف الذي تعرضه الرواية هو وجه من وجوه الوعي الفعلي الذي يعبّر عن فهمٍ خاطئ لظروف الطبقة الاجتماعيَّة الشعبيَّة ، فهي غير قادرة على إدراك وفهم ظروفها السياسيّة والمعيشيّة والاجتماعيَّة وغيرها ، مما يجعل من سليمان كاتب مقالات في المجلاّت والجرائد التي لا تغني ولاتسمن في الممارسة الفعليَّة للسياسة في تلك الفترة . غير أنَّ هذا الوعي الزائف يجده بعض قادة الأحزاب والبرلمان بيئة خصبة لإنعاش مصالحهم الشخصيّة؛ لتذرّ الرماد في العيون ، وتدفع بالحزب إلى حكومات باطلة ، غير قادرة على تلبية الأهداف الجماهيريّة التي وُجدت لأجلها ، وهذا ما يقودنا إلى عدِّ الوعي السياسي في الخمسينيات – كما تعرضه الرواية- وعياً مركّباً ؛ فهو وعي فكري ملتصق بالمجتمع ، ووعي زائف مبني على الجهل وعدم الفهم الكافي للظروف بعامَّة ، وزائف من زاوية أخرى ، لأنّه قائم على المصالح الشخصيَّة .

الخلاصة :

تشكّل الرواية عند العجيلي قطاعاً من الحياة ، بكلِّ مكوّناته ومختلف مجالاته ؛ إذ يشبّه كتابة الرواية بالكتابة عن جزء مقتطع من الحياة ، في وقت محدّد ، بكلّ أبعاد هذا الجزء ؛ لنجد الاجتماعي والسياسي والثقافي والفكري في الرواية ، بما يسوّغ استطرادات الكاتب ، والأحداث التي تبدو غير مهمّة ، إذا لم ترتبط بهذه الرؤيا الخاصَّة للواقع عنده ، فمكوّنات الواقع المختلفة هي مادّة الرواية في التعبير عنه أيضاً ، وكأنَّ الرواية تصبح تأريخاً تمثيلياً له في ظروفه المختلفة ، و المشروطة بالزمان والمكان .

انصرف البحث إلى دراسة مكوّنات هذا الواقع في روايات العجيلي ، عبر رواية " باسمة بين الدموع " ، التّي تبني أحداثها عبر علاقة الحب التي تجمع سليمان بباسمة ؛ لتشكّل هذه العلاقة باباً للدخول إلى السياسي والاجتماعي ، ولتمزج بين هذين المجالين بطريقة تجعل من السياسي اجتماعيّاً في تلك الفترة .

تعرّض البحث إلى الواقع السياسي في تلك الفترة بما توقّفت عنده من أحداث وقضايا ؛ ليظهر العمل السياسي مميّزا هو الآخر بجملة من الملامح التي تناولها هذا الفصل ، فالازدواجيَّة تعدُّ أهمَّ سمة للواقع السياسي في تلك الفترة ، حيث تتسع الهوّة بين التنظير عبر المقالات

والندوات والمحاضرات التي تهتمُّ بتعميق الوعي السياسي لدى أعضاء الأحــزاب فــي وقــت تتصرف به أكفُّ الوصوليين والنفعيين إلى جمع الأموال ، والإفادة من مراكزهـــا العليـــا فـــي الدولة، كما أنَّ العشائريَّة تطلُّ برأسها عبر علاقة سليمان بسعيد بك خصمه الشخصي القادم من ذات البلدة ، ومنافسه السابق في الانتخابات البرلمانيَّة ، فقد ظهرت عبر محاولات ســعيد بــك التأثير على المجموع في " الرقة " عبر نفوذه في الحكومة ، وعلاقاته القائمة على المصــلحة ، وإن لم تظهر العشائريّة بشكلٍ مباشر وتقريري ، بل بطريقة تسوّغ فشل سليمان بالانتخابــات ، وتسوّغ سلوك الأفراد الوافدين إلى دمشق من هناك ، وتضع يدها بشــكلٍ خفيــف علــى تلــك النعرات التي من الممكن إشعالها دوماً لمصالح شخصيَّة وفرديَّة . والمصلحة الشخصــيَّة هــي الأخرى ملمح مهمّ من ملامح الواقع السياسي في تلك الفترة بما يبرّر موافقة بعض قادة الحزب الذي ينتسب إليه معظم شخصيّات الرواية للانضمام إلى الحكومة الائتلافية ، والتي يشارك فيها أحزاب مرفوضة من حزب سليمان ؛ مما يجعل الحزب مشاركاً في العملية السياسيَّة ، مــدفوعاً برغبات خاصَّة ، ومصالح شخصّيَة ، تتعارض ومبادئ الحزب ، وغاياته التي تأسس من أجلها.

تناول البحث ملامح المجتمع السوري في تلك الفترة ؛ ووقف عنــد الماضـــي وعلاقـــة المجموع به ، في محاولة لقراءته عبر تمثّل بعض أفراد المجتمع له ، وخضوعهم شبه التام له ، في تمسّكهم بالأعراف والتقاليد والقوانين الناظمة له ، ورفض بعضهم الآخر للبقاء في قوقعتـــه التي أصبحت عبئاً ثقيلاً على كاهل حامليه . غير أنّ المميز لهذه الرؤيا تجاه الماضي ، أنَّ أكثر الرافضين له من الشخصيات النسائية في الرواية ، وهذا ما يحيل إلى تصوّر العلاقة بين الرجل والمرأة في الخمسينيات ، فتظهر المرأة رافضة للماضي ، ومندفعة وراء رغباتها ، ونزواتهـــا الماديَّة ، بينما يبقى الرجل ملتزماً بتلك الرواسب ، متعلّقاً بنزعته الأفلاطونيَّة . وتوقّف البحث، أخيراً ، عند الوعي السياسي في المجتمع السوري ، الذي ظهر مركّباً ، فهــو وعـــي فكـــري ملتصق بالمجتمع من جهة ، وساعٍ إلى الخروج به من مدار الضياع إلى مدارات واثقة تؤسّـــس لمستقبل أفضل ، ووعي زائف قائم على المصلحة الشخصيّة عند بعض قادة الأحزاب وممثليها من جهة ثانية ، ووعي مبنيٍّ على الجهل والركض وراء المصالح الآنية من جهة ثالثة .

إنَّ الرواية حاولت نقل صورة الواقع السوري في تلك الفترة ، وركّـــزت علـــى الجانـــب السياسي والاجتماعي ، ورصدت مكوّنات هذا الواقع ، بشكلٍ يوحي برغبة الرواية في التأريخ

له ، وذلك عبر شخصياتها المنتقاة بعناية ، بما يجعلها قادرة على تشكيل رؤيـــا لهــذا الواقـــع منطلقة من مكوّناته، وعلاقاته القائمة بين أفراد المجموع ؛ لتنطق بضمير هذا الجمـــع ، عبـــر تمثّلها لتلك الظروف بين سعي نحو فهم هذا الواقع دون أن ترتقي إلى تشكيل بعد آخر لها يتمثّل فيما يمكن أن يكون عليه هذا الواقع .

الباب الثاني

الرؤى الفنـيَّـة في روايات العجيلي

الفصل الأوّل : بنية الزمن الروائي .

الفصل الثاني : بنية المكان الروائي .

الفصل الثالث : بنية الشخصيَّة الروائيَّة .

الفصل الرابع : بنية السَّرد الروائي .

توطئة

إنَّ العلاقة بين النص الأدبي والطبقة الاجتماعيَّة التي يجسّدها تتحدّد بالربط بين بينة النص الأدبي والبنيات الذهنيَّة لتلك الطبقة . وهذا الربط يستند إلى النص في تعبيره عن وعــي تلــك الطبقة، ونسبة تمثيله لها عبر توظيف مكوّنات العمل الروائي الفنيَّة كافَّة توظيفاً تتوجّه فيه تلك البنى الفنيَّة لتصبح بنى اجتماعيَّة ، ليغدو الشكل وسيلة وليس هدفاً بحدٍّ ذاته التعبير عن وعــي

الطبقة ورؤاها الخاصَّة إلى العالم [1]. وهذا ما يجعل من البحث في البنى الفنيَّة في الروايات وسيلة في تحديد الرؤى الفكريَّة التي ينطوي عليها العمل الروائي؛ ((فالعمل الأدبي أو الفني بوجه عام بنية جمالية دالة يتحدد طابعها الجمالي بما تنطوي عليه عناصرها الأدبية المكونة من تلاحم دال ، يقودنا إلى دلالة لا تنفصل عن تولد العمل وتحدد قيمته بالقدر الذي تحدد منهج دراسته))[2].

تقتضي دراسة البنى الفنيَّة في روايات العجيلي بعامَّة الوقوف على بنية المكوّنات الرئيسة في الخطاب الروائي ، هذه المكوّنات هي : الزمن ، المكان ، الشخصيَّة ، السرد ، والوقوف على التقنيات الفنيَّة التي استخدمت في محاولة لتحديد بنية كلِّ مكوّن من هذه المكوّنات ، ودوره الوظيفي في التعبير عن رؤيا الطبقة الاجتماعيَّة ؛ لأنَّ المهمَّ في البحث في البنية الفنيَّة للعمل الروائي هو الوقوف على دور الوسائل الفنيَّة ، والتقنيات السرديَّة التي استطاعت أن ترصد وعي الطبقة الاجتماعيَّة ، وليس البحث في ماهيَّة تلك الوسائل . و ((التركيز على فعل الكتابة ودراسة تقنيتها يجب ألا يفقد الباحث الرغبة في الربط بين هذا الفعل ببنية اجتماعيَّة أو كما يقول غولدمان ، ببنية ذهنية تبلورت في النص الأدبي مثلاً)) [3] . وهذا الربط هو جوهر المنهج الذي تعتمده الدراسة في تحليل العناصر الفنيَّة لمعرفة البنية الدّالة ، ودمجها في مرحلة ثانيَّة ببنية طبقة اجتماعيَّة لاستنباط رؤيا العالم لديها .

1- ينظر : شحيّد ، جمال : " في البنيويّة التركيبيَّة – دراسة في منهج لوسيان غولدمان" ، ص 93.

2- عصفور ، جابر : " نظريات معاصرة "، ص 124 .

3- شحيّد ، جمال : " في البنيويّة التركيبيَّة – دراسة في منهج لوسيان غولدمان" ، ص 92 .

الفصل الأوّل :

بنية الزمن الروائي

مدخل .

1- **بنية الزمن في روايات العجيلي** .

1-1- **المفارقات الزمنيَّة** .

1-1-1 - **الاسترجاع** .

1-1-2 - **محفّزات و وظائف الاسترجاع** .

1-1 - 3 - **الاستباق** .

1-2 - **تقنيات السرد الزَّمني** :

1-2-1 - **الخلاصة** .

1-2-2 - **الحذف** .

1-2-3 - **المشهد** .

2-4 -4 - **الوقف** .

الخلاصة .

مدخل :

يعدُّ الأدب فنّاً زمنيّاً في مقابل الفنون الأخرى التي تعدُّ مكانيَّة مثل النحت أو الفنِّ التشكيلي، والرواية بوصفها فنّاً أدبيّاً تكتسب هذا الملمح المميّز ، فهي ((فنٌّ شكل الزمن بامتياز؛ لأنّها تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياتها المختلفة : الميثولوجيَّة والدائريَّة والتاريخيَّة

والبيوجرافيَّة والنفسيَّة))[1]. وهي الفنّ الأكثر قدرة على التعبير عن الواقـــع بأبعـــاده المختلفـــة والزمنيَّة منها بالدرجة الأولى ، ذلك لأنّها الفنُّ ((القادر على التقاط الأنغام المتباعدة والمتنافرة والمتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا))[2]، وهذا ما يؤهّل الزمن ليكون العنصر البنـــائي الأكثـــر تداخلاً بغيره من العناصر البنائيَّة فيؤثّر ويتأثّر بها . ويكتسب قيمته عبر هذا التأثير الذي يساهم في تكوين الرؤيا التي يحتضنها النص الروائي ، فأهميَّته لا تكمن في ((التشكيل فقط ، وإنّما هو تعبير عن رؤيا الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان))[3].وهذه الرؤيا هي تجسيد فعلي لرؤيـــا الطبقة الاجتماعيَّة التي يصدر عنها النص وتتجاوز الكاتب إلى أفق أوسع ، وهو أفق الطبقة التي تكتسب هي الأخرى ملمحها الخاص عبر الزمن الذي يؤثّر فيها عبـــر ســـيرورتها التاريخيَّـــة والاجتماعيَّة على حدٍّ سواء .

إنّ البنيويَّة بعامَّة لم تهتم بالزمن في دراستها للعلاقات الداخليَّة بـــين عناصـــر الـــنص ، ومحاولة البحث في الأنساق المكوّنة للبنية ، وهذا ما حدا بالنقاد إلى فصلها عن سياقها التاريخي والاجتماعي مما جعل البنية ساكنة ثابتة ، بخلاف البنيويَّة التكوينيَّة التي لم تطمأن لهذا الثبـــات، ورأت أنَّ دراسة البنية الدلالية لا تكون بمعزل عن حركتها الدائمة في الزمن . إلاَّ أنَّ البنيويين وقفوا عند الزمن وربطوه بالسرد في الرواية ، وقسَّموا الزمن إلى ثلاثة أشكال ؛ زمن القـــراءة الذي يصاحب القارئ للعمل السردي ، و يذهب آلان روب جرييه إلى أنَّ الزمن الروائي يقاس بالمدة الزمنيَّة التي تستغرقها قراءة الرواية [4]، وزمن الكتابة الذي يرتبط بالكاتب ، والذي يرتبط

1- القصرواي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربية " ، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر ، بيروت ، عمَّـــان ، ط1 ، 2004 ، ص36.

2- عصفور ، جابر : " زمن الرواية" ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ،1999 ، ص 35 .

3- القصراوي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربيَّة " ، ص 38 .

4- ينظر : مبروك ، مراد عبد الرحمن : " بناء الزمن في الرواية المعاصرة ــ رواية تيار الـــوعي نموذجـــاً (1967- 1994) " ، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب ، 1998 ، ص8 .

بصيرورة التلفيظ القائم داخل النص ، وزمن الحكاية الذي ينقسم بدوره إلى زمن القصَّة وزمـــن الخطاب عبر ربط الزمن بالسرد ، إذ يرى توماتشوفسكي الذي ميّز بين المتن الحكائي الذي يعدُّ مجموعة الأحداث التي تتصل فيما بينهما والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل ذاتـــه ، والمبنـــى الحكائي الذي يتألَّف من الأحداث ذاتها ولكن بالطريقة التي تظهر في العمل . وهذا مـــا يميـــز

أيضاً بين زمن المتن الحكائي الذي يعدُّ زمناً تخييليّاً يرتبط بداخل النص ، وزمن الحكي الــذي يشكّل الوقت الضروري لقراءة العمل ، ويعدُّ زمناً خارجيّاً .

ينقسم الزمن الداخلي هو الآخر إلى زمنين يرتبطان بالتمييز السابق بين المــتن الحكــائي والمبنى الحكائي ، وهما ؛ زمن القصَّة أو الحكاية ، وزمن الخطاب . ويعدُّ الأوّل ((زمن المادّة الحكائيَّة في شكلها الأوّلي ما قبل الخطابي، إنَّه زمن القصَّة في علاقتها بالشخصيّات والفواعل "الزمن الصرفي " إنه زمن التجربة الفعليَّة الواقعيَّة المدركة من خــلال الــذهن))(1) ؛ فــزمن القصَّة يرتبط بالأحداث التي جرت ، أو يفترض أنّها جرت وفقاً لترتيبها وتتابعها الزمني ، وهو يختلف عن زمن الخطاب الذي يرتبط بنواحٍ عديدة دلاليَّة وجماليّه ، ويقصد به حسب رأي سعيد يقطين : ((تجليات تزمين القصَّة وتمفصلاته ، وفق منظور خطابي متميّز ، يفرضــه النــوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن ، أي إعطاء زمن القصَّة بعداً متميَّزاً وخاصّاً))[2] ، فزمن الخطاب لا يقدِّم القصة بنفس الترتيب الذي تقوم عليه كما هو مفترض، بل يمكــن البــدء مــن الوسط أو من النهاية أو من أيَّة نقطة يختارها الكاتب حسب رأيه ، مما يجعل من عملية تخطيب الأحداث تختلف من راوٍ لآخر تبعاً للنواحي السابقة التي أشرنا إليها ؛ لذلك فإنَّ زمن الخطــاب يجسّد التشكيل الزمني للرواية، ويكشف عن الرؤيا التي يحتضنها العمل الروائي .

يقتضي البحث في بنية الزمن الروائي تقتضي زمن الخطاب الروائي عبر الوقوف علــى المفارقات الزمنيَّة التي يلجأ إليها الكاتب مثل الاسترجاع والاستباق ، والتقنيات الزمنيَّة المرتبطة بتسريع ، أو إبطاء حركة السرد ، ودراسة الزمن النفسي المرتبط بالشخصيَّة بما يكشــفه مــن رؤى ودلالات مختلفة تجاه الزمن ، مما يكسب الزمن أهميَّته بوصفه عنصراً بنائياً عبر اندماج زمن السرد وزمن الشخصيَّة بما يساهم في توضيح الكيفيَّة التي جسّد بها الكاتب خطابه الروائي،

---

1 – الحاجي ، فاطمة سالم : " الزمن في الرواية الليبيَّة – ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً " ، الدار الجماهيريَّــة للنشــر والتوزيــع والإعلان ، ط1، 2000، ص 60 .

2– يقطين ، سعيد : " تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضــاء – بيــروت ، ط4، 2005 ، ص 89 .

كما أنَّ ((لعبة الحركة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب تقود إلى تحرّك الفعل الروائي ونســج فضائه الخاص المحمّل بالدلالات))[1] ؛ وكي تتوضّح الرؤيا التي يحتضنها العمل الروائي ، لابدَّ من دراسة تلك المفارقات ، والتقنيات الزمنيَّة المستخدمة في الخطاب ، بما يسهم فــي إضــاءة

النص، وإيضاح تلك الرؤيا التي تتّخذ العمل الأدبي ، والطبقة الاجتماعيَّة حاضناً لها ، ومعبّــراً عنها .

1- بنية الزمن في روايات العجيلي :

تتمدّد أحداث روايات العجيلي في مساحات زمنيَّة واسعة في معظمها ؛ لأنّهـا لا تتحـدّد بوقت محدَّد باليوم والشهر والسنة ، فهي تجري في مرحلة زمنيَّة ؛ لتنقلنا إلى زمـن الأحـداث دون أن تحفل بالتوقيت الذي جرت به ، إذ يصعب تحديد زمن حدوثها في الغالب ، كمـا فـي جميع الروايات، وتكتفي بالإشارة فقط إلى أعوام بعينها في بعض الروايات بغية الإيهام بواقعية تلك الأحداث . وهذه الإشارة هي واحدة من مجموع إشارات يعتمدها الكاتب ؛ ففـي روايـة " قلوب على الأسلاك" نلحظ تحديداً في مقدمة الرواية لمساعدة القارئ منذ البداية على ربط أحداث الرواية بالأحداث التي جرت في الواقع في تلك الفترة، يقول الراوي: ((هذه الصفحات تسـجيل لذكريات عن وقائع حياتي الشخصيَّة ، جرت في دمشق ، في فترة محددة مـن سـنة بعينهـا . وعلى التعيين في الفترة بين أول الربيع وأواسط الخريف من عام 1961))[2] . وهذا التحديـد الزماني والمكاني يكتسب أهميَّته من أهميّة الزمن الطبيعي والمكان المشار إليه ، وهو " دمشق " ؛ لتوجيه الأنظار إلى دمشق عشيَّة الانفصال .

لا نجد في الروايات جميعها تحديداً للتوقيت إلاَّ نادراً ، فقد يكتفي بالإشارة إلى الفصـل الذي تدور فيه الأحداث ، كما في رواية "أزاهير تشرين المدمّاة ": ((في هذا الخريف ، خريف عام ثلاثة وسبعين وتسعمائة وألف))[3]، وهذا التحديد الذي نجده في هذه الرواية أيضاً ، يكتسب ذات الأهميَّة في ربط الأحداث بالواقع فحسب ، ولم يتجاوز ذلك ، فكلّ ما سواه إشـارات إلـى فصل بعينه أو يوم ، أو مدّة زمنيَّة غير محدّدة ؛ ذلك لأنَّ العجيلي اشتغل على تـأريخ مرحلـة بعينها عبر الرواية، واكتفى بما يوحي بطبيعة تلك المرحلة زمنيّاً دون أن يركض وراء ضـبط

1- القصراوي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربيَّة" ، ص 60

2- " قلوب على الأسلاك" ، ص 6 .

3- العجيلي ، عبد السلام : " أزاهير تشرين المدمّاة" ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1977 ، ص 9.

الزمن ، لكنَّه استخدم في رواياته كلّها التقنيّات والمفارقات التي من شأنها إبطاء سرد الأحداث ، أو تسريعها أو تشويق القارئ لمتابعتها . وتتوقّف الدراسة أوّلا عند المفارقات الزمنيَّة في روايات العجيلي بعامَّة .

1-1- المفارقات الزمنيَّة في الروايات :

إنَّ ترتيب الأحداث أو الوقائع في الرواية يختلف كثيراً عن ترتيبها في الخطاب السردي، وهذا الاختلاف الزمني في أساسه بين نظام السرد ونظام القصَّة يولّد مفارقات زمنيَّة ، يعرّفها جرار جينيت على أنّها ((دراسة الأحداث أو المقاطع الزمنيَّة في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيَّة نفسها في القصَّة ، وذلك لأنّ نظام القصَّة هذا يشير إليه الحكي بصراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك))[1]، وهذا الانحراف في زمن السرد هو الذي يشكّل تلك المفارقات عبر الاسترجاع أو الاستباق الذي يتولّد بانقطاع الزمن السردي عند نقطة حاضرة وينحرف إلى الماضي أو المستقبل ، ويتحدّد مدى تلك المفارقة واتساعها بالمجال الذي يفصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث الجديدة . والمفارقة ((يمكن أن تعود إلى الماضي أو المستقبل و تكون قريبة أو بعيدة عن لحظة "الحاضر" أي عن لحظة القصَّة التي يتوقّف فيها السرد))[2] ، كما أنَّ اتساعها يتحدّد بالمدة التي تستغرقها المفارقة الزمنيَّة . وروايات العجيلي تتميّز بكثرة المفارقات الزمنيَّة ؛ وذلك لأسباب عديدة تتعلّق ببناء النص الروائي في أعماله .

1-1-1- الاسترجاع :[3]

يشكّل الاسترجاع المفارقة الزمنيَّة الأكثر استخداماً في النصوص الروائيّة بعامَّة ، وفي نصوص العجيلي بخاصَّة حيث نلحظ وجوده في رواياته كلّها ، ((فكلُّ عودةٍ للماضي ، تشكّل بالنسبة للسرد ، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص ، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن

1- القصراوي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربيَّة "، ص 189 .

2- لحمداني ، حميد :" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص 74 .

3- مصطلح الاسترجاع : هو المصطلح الأكثر شيوعاً في الدراسات النقديَّة الأدبيَّة ، وهنالك مصطلحات أخرى مثل ، " سابقة زمنيَّة"، اللاحقة ، وغيرها ، للتوسع ، ينظر : إيقاع الزمن في الرواية العربيَّة المعاصرة ، أحمد حمد النعيمي ، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت – عمان ، ط1 ، 2004 ، ص33 .

النقطة التي وصلتها القصة)) [1]. وعملية استرجاع الزمن الماضي في الحاضر السردي هي ليست عملية زمنيَّة يراد بها تغير الترتيب الزمني للأحداث بغية التشويق فحسب ، بل تتّخذ الوقائع المسترجعة مدلولات ، وتكتسب أبعاداً جديدة تنعكس في تجربة الحاضر بما يسهم في إضاءة الذات وعلاقاتها بالآخر، كما تساهم في توضيح حركة الطبقة الاجتماعيَّة ، وبلورة الرؤيا التي تتشكّل فيها تجاه الحياة والواقع . ففي رواية "باسمة بين الدموع " استرجاعات عديدة يمكن تصنيفها تحت " الاسترجاع الخارجي " الذي يقع خارج محيط الأحداث في الحاضر المسرود ، حيث نجد باسمة تستذكر في جولتها مع سليمان في أحياء دمشق القديمة ماضيها الخاص، تقول: ((سأقص عليك حكاية جرت لي منذ سنين طويلة))[2] . إنَّ هذه العبارة تنتمي إلى الحاضر ، وتشكّل نقطة الانطلاق الأولى نحو الماضي واسترجاعه بما يحدث هذه المفارقة ، غير أنّ الحاضر شكّل فواصل نفسيَّة في تقطيع أوصال هذا الاسترجاع عبر العودة إلى إليه بسؤال يوجهه أحدهما إلى الآخر، أو بالإشارة إلى حركة تؤكّد على ضرورة الارتباط بهذا الحاضر ، كما في المقطع التالي :

((أمّا باسمة فإنها بعد سكوت قصير عادت إلى الحديث تقول :

ــ في إحدى دور هذه الحارة العتيقة زوّجت إلى ذلك الهيكل العظمي))[3].

كما أنَّنا نجد الاسترجاع في معظم روايات العجيلي ، ولاسيّما رواية " أزاهير تشرين المدمّاة" التي تستخدم هذه المفارقة الزمنيَّة بما يدعم الرغبة في تصوير حرب تشرين ، والوقوف على بطولات المقاتل العربي السوري في تلك الفترة . و ((الباعث الأساسي على كتابة هذه الرواية هو تلبية رغبة وزارة الثقافة في إنتاج شريط سينمائي عن حرب تشرين ، ومعروف ما يحتاجه الشريط السينمائي من مادة تسجيليَّة تمتح من التقارير الرسميَّة عن الحرب، أو من لقاء الكاتب بالمقاتلين في زياراته لجبهة القتال))[4]، وهذا الباعث يؤكّد ضرورة الانقطاعات في الحاضر ، والعودة إلى الماضي بما يخدم الحديث عن الحرب وأحداثها ، وهذا ما يسوّغ أيضاً كثرة الاسترجاعات في الرواية ، حيث نجد ذلك في حديث الشخصيات فيما بينها

1- البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 1990 ، ص 121 .

2- " باسمة بين الدموع " ، ص 76 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 79 .

4- الفيصل ، سمر روحي : " ملامح الرواية السورية " ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1979 ، ص 391، 392.

واسترجاعها المتواصل في الرواية ؛ فالملازم سامي والمساعد نعمان والرائد بشـــارة وغيـــرهم شهدوا بأنفسهم ما حدث في الحرب.

يمكن القول : إنَّ الاسترجاع في الرواية كان منوّعاً بين استرجاع خارجي حدث في أيـــام الحرب، واسترجاع داخلي يقع في محيط المسرود الحاضر لأنَّ حـــرب الاســـتنزاف مازالـــت مستمرة ، وحديث الرائد بشارة ينتمي إلى هذا الاسترجاع الداخلي ، حيث المعارك على الجبهة مازالت مشتعلة ، فنراه يخبر زملاءه في غرفة المستشفى ما جرى معه في تلك الليلة : ((أتصوّر الآن الأمور كما جرت تلك الليلة . كنت في واحد من زوارق الصواريخ حين تلقينا الأمر بأن نتخذ درجة الاستعداد الأولي))[1]. والأمثلة عن الاسترجاع كثيرة ويصعب حصرها ، إلاَّ أنَّ من الضروري الوقوف على أهميَّته ، وذكر محفزاته ، ووظائفه الدلالية في الروايات بعامّة .

2-1-1- **محفّزات و وظائف الاسترجاع** :

إنَّ الاسترجاع الذي يستخدمه الكاتب يكشف عن قدرة الفترات الزمنية المستعادة على بثَّ الحياة في زمن الأحداث الحاضر ، وإضاءة الجوانب التي تبدو غامضة ، وغير مفهومة كما أنَّ له وظائف متعددة تدفع بالكاتب إلى استخدام هذه المفارقة للعودة إلى الماضي الذي يشكّل منطلقاً فعليّاً لما يجري في الحاضر المعروض ؛ لذلك فهو يحاول تحفيز الاسترجاع بطـــرق كثيـــرة ، ومتنوّعة تفرضها طبيعة الاسترجاع ووظيفته . ومن هذه المحفّزات ؛ اللحظة الحاضرة ذاتها بما تتضمنه من شخوص وأحداث وأمكنة وأشياء تثير ذكريات الماضي ، كما أنَّ الحواس تلعب هذا الدور في تحفيز الذاكرة لتحدث عملية الاسترجاع كالصورة البصريَّة أو الرائحة أو غيرهـــا[2]. وهذا ما نجده في استرجاع باسمة السابق ، حيث إنَّ نزهتها برفقة سليمان في دمشـــق القديمـــة أعادتها على الذكريات بمرورها أمام بيتها السابق ، وبرؤيتها أهل تلك الحارات أثارت في نفسها زوبعة الذكريات ؛ لتقصَّ عليه قصتها وتعيدها إلى الحاضر، وتكتمل صورتها في ذهن سليمان ، وفي ذهن القارئ أيضا . كما أنَّ اللغة هي الأخرى تلعب دور المحفّز عبر كلمة تثير الذاكرة ، وتدفع بالأحداث الماضية للتداعي ، ففي رواية " المغمورون " نجد أنَّ كلمة قاتل التي قالتها ندى إلى والد عثمان جابر المبروك استفزّته ، وأثارت به الرغبة في الحديث عن الماضي ممـــا أدّى إلى انقطاع في الحاضر، وعودة إلى الماضي البعيد مما يجعله استرجاعاً خارجيّـــاً يســـهم فـــي

---

1 - " أزاهير تشرين المدمّاة "، ص 91 .

2- ينظر : القصراوي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربيَّة " ، ص 202 – 203 .

توضيح الأسباب التي دفعته إلى القتل ، ويبلور شكل الصراع في الرواية ، ففي المقطع الثالث من الرواية يسترجع جابر المبروك الماضي ، وما يميّز هذا الاسترجاع أنَّه يحاول استحضـــار الماضي ، وتمثّله تماماً كما كان ،((كان ينطق بهذه الكلمات وكأنه بتكرارها على لســـانه يحيـــا الجو الذي يصفه بها ، جو الحر اللافح ... وأحسّت ندى بأنّها عديت بانفعال الرجـــل العجـــوز وأخذت تعيش معه ذكرياته))[1] . إلاَّ أن استرجاعه يتقطّع عبر الحوار أو الوصف ، مما يجعل الاسترجاع مقطّعاً في معظم روايات العجيلي ، حيث لا نشاهد اتساعاً عظيمـــاً فـــي المفارقـــة الزمنيَّة التي تتميّز بها أعماله الروائيَّة بعامَّة ، إلاّ في حالات نادرة ، كما في رواية "باسمة بين الدموع " في حديث الدكتور إلياس إلى طلاب الجامعة في الندوة ، حينما تحـــدّث عـــن حالـــة مرضيَّة كان شاهداً عليه بما لا يخدم الرواية ، وتقتصر فائدته على التشويق الذي يســـعى إليـــه العجيلي ، والشخصية ذاتها في حديثها إلى جمهور الطلاب .

تتعدّد أيضاً وظائف الاسترجاع التي تتعلّق بالبناء الفنّي للرواية ، وتتّضح أهميّته بما يحققه من مقاصد جماليَّة ودلاليَّة ، وفي روايات العجيلي يظهر الاسترجاع موظّفاً ، ومفيداً في توضيح ماضي الشخصيّات ، وربط الأحداث فيما بينها وفي رسم صورة الطبقة الاجتماعيَّة ، والمرحلة التاريخيَّة التي تعرضها . ومن وظائف الاسترجاع ؛ سدُّ الثغرات التي يخلقها السرد الحاضر ، بما يساعد على فهم مسار الأحداث وتفسيرها ، وتقديم شخصيَّة جديدة ظهـــرت فـــي المقـــاطع السرديَّة ، و رؤيا الآتي في ظل معطيات الحاضر واســـترجاع الماضـــي ، وتنـــوير اللّحظـــة الحاضرة في حياة الشخصيَّة ، وفعلها عبر استعادة الماضي ، وإلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيها ، وعالمها الداخلي وأبعادها النفسيَّة والاجتماعيَّة ، كما يخلّص النص الروائي مـــن الرتابة والخطيَّة ، ويحقق التوازن الزمني في النص ، حيث تعمل المقاطع الحكائيَّة المتمثلة في الاسترجاع على إكمال المقاطع السرديَّة من خلال الاندماج فيها وتنوير القارئ ، كما يكشف عن عمق التطور في الحدث، والتحول في الشخصيَّة بين الماضي والحاضر، ويبرز القيمة الدلاليَّـــة عبر المقارنة بين وضعيتين[2].

بالوقوف على الوظائف المذكورة ، نلحظ أنَّها في معظمها ماثلة في أعمالـــه الروائيَّـــة ؛ فاسترجاع " باسمة " في الحي القديم ، يقوم بوظيفة تفسير الشخصيَّة ، وإضاءة سوابقها في ظلِّ معطيات الحاضر، حيث إنَّ باسمة امرأة متحرّرة ، تتصرّف كما يحلو لها ، وتختـــار حبيبهـــا

---

1 – " المغمورون" ، ص 29 –30 .

2- ينظر : القصراوي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربيَّة " ، ص 193 – 194 .

بملء إرادتها بعد أن كسرت قيود المجتمع التقليدي الذي كانت تعيش في ظلاله . واسـترجاع " جابر المبروك " يؤدي ذات الوظيفة في تنوير اللحظة في حياة الشخصـيَّة وفعلهـا ، فأهميَّـة استذكار قتله لابن عمه تكتسب فاعليتها في الحاضر الذي تعيشه شخصيّات الرواية من الفلاحين في مواجهتها أو خضوعها لقوى الطبيعة والمجتمع والدولة . وفائدة هذا الاستذكار ، تتجلَّى في دفع الحدث إلى الأمام نحو الصراع المفترض في الرواية . أمّا الاستذكار في رواية " أزاهيـر تشرين المدمّاة " فيقوم بوظيفة تنوير القارئ عبر إكمال المقاطع المسترجعة للمقاطع السـرديَّة ، وهذا ما يتفق مع غاية الرواية التي كُتبت لأجلها في إنتاج فلم سينمائي عن حرب تشرين ، حيث تقوم كلُّ شخصيَّة في الرواية الملازم سامي، ياسمين ، المسـاعد نعمـان ، الرائـد بشـارة ، وغيرهم باسترجاع أحداث المعارك وبطولات المقاتلين في ساحات القتال ، وهـذا مـا يـذكره العجيلي بشكل صريح في تقديمه ، حيث يقول عن الرواية : ((هي عمل أدبي مقتضب لم يتّسع إلا للمع ضئيلة من أحداث حرب تشرين الأول عام 1973 وبطولاتها فـي مختلـف سـاحات القتال))[1]. ونلحظ دور الاسترجاع في رواية " أجملهنَّ " عبر تحفيز الشخصيّات ، وإثارتها بما يسهم في تقرير حاضرها ومستقبلها . ويتمدّد الاسترجاع على طول السرد ، فيأتي بشكل متناوب مع السرد الحاضر، " فسوزان " الفتاة النمساوية التي يتعرّف عليها " سعيد " في جولته السياحيَّة القصيرة ، تستمدُّ من ماضي شخصيَّة " الأخت ندى " ما يجعل غدها مرهوناً بماضي شخصـيَّة أخرى تحبّها، وتتمثّل أفعالها ؛ لتدخل في نهاية الأمر إلى دير الراهبات ، حيث ساهمت قصَّـة الأخت ندى في حديثها مع سعيد في إذكاء روح التصوّف في داخلها ، كما أنَّ الاسترجاع فـي "أجملهنَّ"، وفي "أزاهير تشرين المدمّاة " يسهم بشكل فاعل في كسر رتابة السـرد و خطيَّتـه ، وكسر التتابع الزمني في الروايتين ، وإن كان في رواية "أجملهنَّ" يقوم بتقديم رؤيا مستقبليَّة في ظلِّ ماضي شخصيَّة أخرى ، فإنّه في " أزاهير تشرين المدمّاة " يسهم بتنوير القارئ ، وتقييـد الأحداث التي جرت في الحرب .

إنَّ الاسترجاع في روايات العجيلي مفارقة زمنيَّة مهمّة جداً ؛ لأنَّها تعتمد عليه بما يساهم في إضاءة السرد الحاضر . وقد كان الاسترجاع أغلبه استرجاعاً خارجياً ، يمتدُّ خارج المحيط الفعلي للأحداث المقدمة في السرد الحاضر ، ويأتي بوساطة محفّـزات عديـدة عبـر اللحظـة الحاضرة ذاتها، وما تتضمنه من أحداث وشخصيات ، كما أنّ للحواس دوراً مهمّـاً ، ولاسـيّما الرؤية البصريَّة في تحفيزه تماماً كاللغة التي تشكّل هي الأخرى محفّزاً مهماً في الروايـات .

1- " أزاهير تشرين المدمّاة " ، ص 7.

ويتكسب الاسترجاع أهميَّته من الوظائف التي يؤديها في الروايات ، وأهمَّها ؛ تنوير الحاضـــر ، ورصد تطوّر الحدث والشخصيَّة وأفعالها وسلوكها ، وهذا ما يدفعنا إلى التأكيد علـــى أهميَّتـــه بوصفه مفارقة زمنيَّة ، توضّح بنية الزمن في الروايات المدروسة .

3-1-1- **الاستباق**: [1]

يشكّل الاستباق المفارقة الزمنيَّة الثانية التي تتولد عن انحراف اللحظة الحاضرة في السرد إلى المستقبل ؛ فالاستباق إشارة إلى حدث سيقع في القصة ، وهو ((القفز على فترة معيَّنة مـــن زمن القصَّة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث))[2]. وقد تكـــون تصوّرا لحدث سردي سيقع في المستقبل ؛ هذا التصوّر الذي يتمثّل على هيئـــة إشــــارات ، أو إيحاءات ممهّدة لحدثٍ تومئ للقارئ به ، كما أنَّ الاستباق قد يأتي معلناً ((عندما يخبرنا الروائي بكل صراحة عن الأحداث التي سيشهدها السرد في وقتٍ لاحق))[3] . وقد يفقد الاستباق الروايـــة خاصيَّة التشويق والمفاجأة حينما يكون معلناً ، إلاَّ أنَّ هذا لا يعني ذلك دوماً ، فقد يساعد علـــى ذلك بذكر تلك الإشارات والإيماءات التي من شأنها أن تثير القارئ بالسؤال عن هذه الأحـــداث القادمة ، والمعلّقة بتلك الإشارات السابقة .

تظهر الاستباقات في الرواية العربيَّة بعامَّة بوتيرة أقلَّ من الاســـترجاع ، ولاســـيّما فـــي الرواية ذات البناء التقليدي، إذ يحرص الروائي دوماً على إخفاء الأحداث لخلق التشويق ، كمـــا أنَّ الاستباق مرتبط بالمستقبل الذي يصعب تصوّره ، بخلاف الماضي الذي يعدُّ ((أكثر وضوحاً من الحاضر والمستقبل ، فالماضي والحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل أو تحدث الآن ، أمّا المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على هذا النحو الذي نريده أو نتوقعه))[4]، وهذا مـــا نلاحظه في روايات العجيلي حيث يقلَّ الاستباق ، وتكثر الاسترجاعات ، ومردُّ هذا الأمـــر أنّ العجيلي كاتب تقليدي ، يتكّئ على الراوي العالم بكلِّ شيء عبر ضمير الغائب ، وهذا ما يجعل الاستباقات قليلة ، إذ أنَّ الاستباقات التي تشير إلى أحداثٍ لاحقةٍ تأتي ((على شـــكل الترجمـــة

1- يستخدم النقّاد مصطلح الاستباق ، على الرغم من شيوع مصطلحات أخرى ، مثل الاستشراف، والاستقبال ، واللواحق الزمنيَّـــة . للتوسع ، ينظر : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، ص 37.

2- البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي " ، ص 132 .

3- الحاجي ، فاطمة سالم : " الزمن في الرواية الليبيَّة " ، ص 125 .

4- النعيمي ، أحمد حمد : " إيقاع الزمن في الرواية العربيَّة المعاصرة " ، ص 39.

الذاتيَّة ، أو القصص المكتوب بضمير المتكلِّم ، حيث يحكي الراوي قصّته ، ويعلم بما وقع معه قبل وبعد لحظة القص))[1]، والسبب الثاني يتلخَّص في سعي العجيلي إلى إثارة القارئ ، وتشويقه في توقِّع الأحداث المستقبليَّة ، كما أنَّ شخصياته تنضج في ظلال الماضي ، وتمارس نضجها في الحاضر في الغالب، باستثناء بعض الاستباقات التي جاءت في فواتح الروايات ومقدّماتها ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض هذه الاستباقات ، ما جاء في رواية " أجملهنَّ " ، حيث نجد في فاتحة الرواية أنَّ بطلها يقف وقد أسند ظهره إلى جدار الكنسية ، وراح يراقب العابرين حوله ، ويبحث عنها، وهذا ما يترك في ذهن القارئ جملةً من الأسئلة ؛ من تكون ؟ ، ولماذا ينتظرها ؟ ومن هو ؟ وأين هو الآن بالضبط ؟ ، ((هذه هي ! تحرك وخطا من مكانه حين أصبحت الفتاة في مشيتها محاذية له ، فقطع عليها الطريق ، مستوقفاً إيّاها))[2] ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه الاستباق غير المعلن ، والذي يهيئ القارئ ، ويثيره لمتابعة الأحداث لإيجاد إجابات للأسئلة السابقة ، وغيرها مما تشكّل منها في ذهنه . وفي الرواية ذاتها نجد استباقاً آخر في حديث سعيد إلى سوزان في رحلتهما عن الأخت ندى حيث يخبرها بذكراها المأساوية قبل أن يعود ليسترجع حكايته معها ، ((كانت راهبة في ميعة العمر، تمثّلت فيها كل فضائل الروح ، من دينيّة وروحيَّة ، في معرفتي الشخصيَّة بها، لم يكن لخيبة الظنِّ مجال، ولكنَّ القدر حرمني من شخصها ذاك))[3]، وهذا الاستباق معلنُ، فالقارئ أصبح مدركاً أن الراهبة ندى لم تعد موجودة في حياة سعيد ، وبقي عليه أن يتابع الرواية ليفهم سبب حرمانه منها ، والظروف التي حالت دون اكتمال هذه العلاقة .

إنَّ الاستباق بوصفه مفارقةً زمنيَّة يكتسب أهميَّته في قدرته على إثارة القارئ ، عبر توجيه انتباهه إلى متابعة الشخصيَّة ، ورصد تحوّلاتها القادمة ، والوقوف على الأحداث التي يريد الكاتب تسليط الضوء عليها دون غيرها لما لها من دلالات عميقة ، كما أنّها ((تمنح القارئ إحساساً ، بأنّ ما يحدث في النص من حياة وحركة وعلاقات، لا يخضع للصدفة، ولا يتمُّ بصورة عرضيَّة ، وإنّما يمتلك الراوي خطة وهدفاً يسعى إلى بلورتها في النص))[4]. ففي رواية " باسمة بين الدموع " نجد أنَّ الكاتب يفتتح روايته أيضاً في إصرار تامٍّ على إثارة

1- قاسم ، سيزا : " بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، القاهرة ، 1984 ، ص 44.

2- العجيلي ، عبد السلام : " أجملهنَّ " ، دار رياض الريس ، بيروت ، ط1 ، 2001 ، ص10 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 44.

4- القصراوي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربيَّة" ، ص 213.

القارئ ، ومنحه هذه الإحساس، بغض النظر عن تعليق العجيلي على ظروف كتابة الرواية ذاتها، إذ نجد أن بطل الرواية سليمان يظهر وقد خرج للتوّ من حادث سيرٍ في طريق عودته من بيروت إلى دمشق ، ليهاتف نتاشا ،[باسمة] ، ويطلب لقاءها ، ويتحادثان عن فتاة أخرى ، تسعى باسمة إلى تزويجه منها ؛ لأنّهما متحابّان ، تقول : ((سليمان ، لستُ اليوم نتاشا، قل لي ، لماذا لا تتزوجها؟))[1]، وهذا ما يترك أيضاً أسئلة كثيرة في ذهن القارئ ، ويضعه أمام فكرة أنَّ الكاتب يدرك جيّداً ما سيحدث ، قبل أن تعود الرواية في الفصل الذي يلي المدخل إلى استرجاع القصَّة كلّها منذ البداية حتى نهايتها التي تجيء مكّملة لأحداث المدخل .

تقلُّ الاستباقات في الروايات بعامَّة ، وتكتفي باستخدام هذه المفارقة في فواتح الروايات بعضها لذات الأسباب السابقة المتعلّقة بالميل إلى الاسترجاع أكثر ، والقدرة على إيهام القارئ بصدق أحداث وقعت في الماضي أكثر من أحداث ستقع في المستقبل ؛ ليقتصر دور الاستباقات على تشويق القارئ وإثارته ، وتأكيد إحساسه بأنَّ الكاتب واعٍ تماماً لما يكتب ، ولما يحدث في الرواية من أحداث وما ينشئ فيها من علاقات تربط شخصيات العمل فيما بينها ، وهذا ما يدفعنا إلى تكرار ما سبق ، في أنَّ المفارقات الزمنيَّة ؛ الاسترجاع والاستباق ، كانت حاضرة في روايات العجيلي ، وإن ظهرت الاستباقات بوتيرة أقل من الاسترجاع ، وكان لكلِّ مفارقةٍ وظائف عديدة ترتبط ببناء النص الروائي ، وتشكيل الخطاب الروائي عبر إحداث انقطاعات تسهم في بلورة الرؤيا التي تنطوي عليها روايات العجيلي كلّها .

2-1- **تقنيات السرد الزَّمني** :

تتركّز مهمِّة تقنيات النسق الزمنيّ للسرد على تسريع السرد ، أو إبطائه عبر جملة من التقنيات التي تساعد القارئ على إدراك السرعة الزمنيَّة ، والتباطؤ الزمني في حركة السرد . ويقترح " جيرار جنيت" دراسة النسق عبر أربع تقنيات حكائيَّة ، وهي ؛ الخلاصة ، والحذف ، والوقف ، والمشهد ، حيث تساعد دراسة هذه الأشكال الأساسيَّة للحركة السرديَّة على الوقوف على طبيعة الحركة الداخليَّة للزمن السردي ، وعلاقته بزمن القصَّة ، وتلمُّس إيقاع الزمن الروائي .

1- باسمة بين الدموع ، ص 20.

1-2-1- **الخلاصة** :

تعدُّ الخلاصة اختصاراً موجزاً لأحداث، ووقائع يفترض أنّها استغرقت زمناً طويلاً نسبياً في القصَّة قياساً بحجمها في السرد ، واختزالها بكلماتٍ أو أسطرٍ أو إشاراتٍ سرديَّة دون الخوض في تفاصيلها ، حيث يكون زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن القصَّة " الحكاية"، أمّا وظيفتها فتتمثّل في تقديم عام للأحداث ، وملء الانقطاعات الزمنيَّة في السرد ، وتقديم عام للشخصيّات الثانويَّة التي لا يتسع السرد لمعالجة تفاصيلها ، والإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنيَّة وما وقع فيها من أحداث ، كما تعمل على تحصين السرد من الانقطاع والتفكك [1]. و ترتبط تقنية الخلاصة بزمن السرد ، إذ يلجأ الكاتب إلى التلخيص ، ولاسيّما في الاسترجاع لتسريع زمن القصَّة بما يتناسب وزمن السرد .

يستخدم الراوي بعامَّة الخلاصة ؛ ليختصر الكثير من الأحداث . ولكنَّ المميّز أنَّ الزمن المختصر ليس طويلاً جدّاً ، فقد يكون يوماً أو عدّة أيّام ولا يتجاوزها بكثير ، وهذا ناتج عن التزام الكاتب بنظام التتابع الزمني للأحداث ، إذ ينتهي الفصل عند حدثٍ ما ؛ ليبدأ الفصل التالي متابعاً للحدث أو متأثّراً به ، فلا نجد انقطاعات زمنيّة طويلة في السرد تستلزم التلخيص إلاَّ في اختصار الأحداث التي لا تجري عادة في المكان الذي تدور فيه أغلب أحداث الرواية . والخلاصة في الغالب ترتبط في الاسترجاع بما يختصر أحداثٍ ويقدّم لشخصيَّة ما، وقد تأتي محدّدة حيناً ، أو غير محدّدة بزمن حيناً آخراً .

يتّخذ التلخيص الاسترجاعي [2] على وجه التحديد مكاناً مهمّاً في قياس الاستغراق الزمني في الروايات ، ونجد ذلك واضحاً في رواية " أزاهير تشرين المدمّاة " ، إذ يلجأ الراوي لتكثيف الزمن السردي إلى التلخيص ؛ لتغطية حركة الشخصيّات والأحداث ، فيبرز الماضي في الحاضر عبر الخلاصات الاسترجاعيَّة التي تهتمُّ بتتبع الماضي بتفاصيله المتنوّعة عبر الحاضر الذي لا يشكّل أكثر من إطار زماني لأحداث جرت بما يمكّن الراوي من الحديث عنها ، وهذا ما لا يتيحه الحاضر الذي يدور حول اللحظة الحاليَّة في السرد ، والتي لا يمكنها أن تتعرّض لما يجري بذات اليقين الذي يتعرّض له الماضي في نزعته التاريخيَّة .

1- ينظر: الحاجي ، فاطمة سالم : " الزمن في الرواية الليبيَّة "، ص 141 – 142 .

2- ينظر : القصراوي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربيّة " ، ص 224- 225 .

أمّا في رواية " المغمورون " فيستخدم الرواي الخلاصة بشكل قليل لذات الأسباب السابقة ، إذ لا يكاد ينتهي فصل حتى يبدأ الفصل الثاني من نقطة انتهاء الأوّل ، باستثناء المقطع الثاني الذي يقدّم لنا مثالاً عن التلخيص الاسترجاعي، حيث يعرض لحياة ندى كاملةً بما يساعد في تقديمها، وتشكيل انطباع عامٍ عنها يفسّر سلوكها ، وتصرّفاتها الجريئة ، ويجعلها مبرّرة عند القارئ ومنطقيَّة تبعاً لطبيعة الشخصيَّة ، حيث يلخّص طفولتها وشبابها ودراستها وعلاقتها بأهلها، وسبب مجيئها للعمل في بناء سد الفرات ، وبما يقود القارئ لتوقّع ارتباطها العاطفي بعثمان، يقول الراوي:((لقد رفضت العروض التي كانت متاحةً لها للعمل في بيروت ... وهرولت إلى بقعة نائية في الشمال ، لتعمل في هذا المشروع الجبّار))[1] ، وإن كانت هذه التلخيص الاسترجاعي الطويل جاء لتقديم شخصيَّة ندى قبل أحداث الرواية ، فإنَّ الخلاصة في الغالب تجيء لتختزل أحداثاً وقعت في زمن القصَّة ، وهي في معظمها أيضاً غير محدّدة بزمن، إذ يكتفي الرواي بالإشارة إلى حدث تكرّر في السابق ، مما يجعل هذه الإشارات قادرةً على إضاءة تلك الأحداث في ذهن القارئ وربطها فيما بينها بدلالة الحدث السابق فلا فائدة من تكرارها ، وتكثر هذه الخلاصات في فواتح المقاطع في الغالب ، منها في المقطع السادس: ((مرات عديدة ، بعد تلك المرَّة الأولى ، غابت الشمس قبل أن تعود إلى قرية المركزيَّة سيارة اللاندروفر التي يسوقها عثمان وتستقلها ندى))[2]. وتتكّرر هذه الخلاصات التي يمكن تقدير مدتها بأيّام أو أسابيع قليلة على أبعد تقدير ، ولكنّها كفيلة بتسريع السرد ، وباختزال أحداث مكرّرة ، أكثر من اختزال أحداث ليست مهمّة في معظمها .

أمّا الخلاصة المحدّدة فهي قليلة جدّاً ، وتأتي لاختزال أحداثٍ جرت خارج المكان الذي تدور فيه الأحداث بعامّة . يقول الراوي ، على سبيل المثال : ((عاد عثمان من دمشق ، لم تطل غيبته فيها أكثر من ثلاثة أيَّام))[3]، كذلك ((انتهت أيام الجولة السبعة وعاد عثمان ، ورفاقه ، إلى المركزيَّة))[4] ، كما تأتي الخلاصة المحدّدة لرصد موجزٍ للحالة النفسيَّة للشخصيّات في المدة الزمنيَّة المختصرة ، وذلك لأهميّتها في بلورة تطوّر العلاقة بين عثمان وندى ، ونموّها بشكل واضح ، ((أسبوع فراق ! لم يخطر على بال الشابين ، ندى وعثمان ، أن يشقَّ عليهما مرور

1- " المغمورون " ، ص 18 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 56 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 113

4- المصدر السابق نفسه ، ص 141 .

ذلك الأسبوع إلى هذه الدرجة))[1]، فقد أسهمت الخلاصة المحـددة فـي رسـم البعـد النفسـي للشخصيات، والتأكيد على استمراريَّة العلاقة وفق خطٍ مستقيم نحو الأعلى .

يمكن عدُّ الصفحة الأخيرة في " قلوب على الأسلاك " مثالاً مميّزاً للخلاصة ، إذ تختصر خاتمة الرواية في صفحتين ما حدث في أربعة سنوات تقريباً ، بين الفترة التي قضاها طارق في دمشق وانتهاء إقامته فيها ، حيث يستعرض ما حلَّ بشخصيات الرواية ، ويشير بشكل صريح إلى الانفصال دون أن يقحم نفسه في التفاصيل التي من شأنها التعرُّض لواقع البلاد فـي تلـك الفترة ، فيقول : ((هذه الكلمات أكتبها اليوم ، آخر أيام تشرين الأوّل ، أكتوبر ، سـنة خمسـة وستين وتسعمائة وألف))[2] ، ثم يستعرض باختصار ما حدث مع الشخصيات التي تابعها القارئ في الرواية ، وينتظر ما سيحلُّ بها ، من عبد المجيد عمران ، ونهـاد ، وهـدى ، وصـفيَّة ، وماجدة ، وممدوح ، بما يجعل هذه الخاتمة خلاصة لفترة زمنيَّة محدّدة تبدأ بعـد عودتـه فـي أواسط الصيف، سنة 1961 ، إلى آخر تشرين الأوّل 1965 ، فهي خلاصة محدّدة ، لجأ إليهـا الراوي ليوهم بمصداقية الأحداث ، وذلك بالوقوف على أهمّ الأحداث المتمثّلـة بالانفصـال ، وحياة الشخصيّات بعد تلك الفترة ، وعودة طارق إلى بلدته الصغيرة .

كثُرت الخلاصة في الروايات بعامَّة ، ولاسيّما التلخيص الاسـترجاعي ، وقـد جـاءت الخلاصة محددة حيناً ، وغير محددة حيناً آخرا بما يسهم في تسريع السرد ، وتقديم الشخصيات، وقد توقّفت الدراسة عند بعض الروايات ، بوصفها شواهد على تقنية تتكرّر في أعماله الروائية بعامّة .

2-2-1- **الحذف** :

تساهم تقنية الحذف في تسريع وتيرة السرد هي الأخرى عبر تجاوز مسـافات زمنيَّـة ، وإلغائها بما يساعد على اختيار الحدث ، وتقديمه على غيره من الأحداث التي لا تفيـد الـنص الروائي، ((فهو قفز زمنيٌّ فوق مدّة روائيَّة طويلةٍ أو قصيرة من غير الإشارة إلى ما تمَّ فيها من حوادث أو وقائع))[3]، ويستخدم الراوي عبارات تحدّد مدّة الحدث في الغالب " ومرّت سـنة ،

1- " المغمورون " ، ص 125 .

2- " قلوب على الأسلاك " ، ص 427.

2- الفيصل ، سمر روحي : " بناء الرواية العربية السوريَّة 1980-1990" ، ص 173.

بعد ثلاثة أيّام " وهو وسيلة مهمَّة للقفز بالحدث إلى الأمام . وقد يأتي الحذف معلناً أو غير معلنٍ أو ضمنيّاً في الرواية ، مرتبطاً بسيرورة الزمن فيها .

إنَّ تقنية الحذف التي تساهم في تسريع السرد بإلغاء فترات زمنية تطول وتقصر؛ لتجعل اختيار الأحداث اختياراً انتقائيًّا ، يقوم به الكاتب في محاولة لاصطفاء الأحداث المهمّة ، والتي تدور حول فكرة الرواية ، وتكسبها أبعاداً دلاليّة معيَّنة ؛ إذ يصعب سرد الأيام والأحداث بشكل متسلسل . و يلجأ العجيلي في رواياته إلى الحذف الضمني أكثر من الحذف المعلن وغير المعلن، حيث لا يظهر الحذف بصورة واضحة ، على الرغم من حدوثه ، ويترك للقارئ الاهتداء إلى مواطنه عبر اقتفاء الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني . ويبدو أنَّ العجيلي لا يهتمٌّ كثيرا بهذه التقنية في تسريع الحدث إلا بما يلزمه وجود الحذف بطبيعة الكتابة الروائيَّة لاستحالة مجاراة الزمن الكرونولوجي بطبيعته ؛ ليعود بعد كلِّ حذف توحي به مقدمات المقاطع ، أو الفصول إلى الدوران حول حدث جرى في تلك الفترة واسترجاعه ، أو تلخيصه . وهذا ما نجده في رواياته كلّها كما أشرنا في حديثنا عن " المغمورون " بما يظهر رغبته في تتبّع التسلسل الزمني للأحداث ، ومقاربتها للأحداث في الواقع على قاعدة التماثل في الزمن . ومثال آخر يؤكّد استدراك العجيلي لما فات من أحداث في فترة توحي بالحذف ما جاء في رواية " أرض السيَّاد " ، حيث يعود أنور، بطل الرواية إلى الأحداث التي مرّت في الفترة المحذوفة في ما يلخّصه في رسائله إلى حبيبته سميرة؛ ليخبر بما حدث معه في حلب ، أو في مركز الاستصلاح في الرَّقة[1].

يلاحظ المدقّق في الزمن في " أرض السيّاد " أنَّ العجيلي اعتمد الحذف الضمني أكثر من اعتماده على الحذف المعلن ، والمحدّد بفترة زمنيَّة أو غير المعلن الذي تكون الفترة المحذوفة فيه غامضة وغير واضحة ؛ لأنّ الحذف الضمني هو تقنية لا يتحكّم بها الكاتب قدر تحكّم طبيعة الرواية بوصفها نصاً سردياً ، حيث نجد الحذف لا يكون لأكثر من فترة زمنيَّة قصيرة قد لا تتجاوز اليوم أو أيّام قليلة ، كأن يكون الحذف بين هاتف قام به صباحاً أبرم به وعداً للقاء على العشاء ، أو بين الفصول حيث نجد الفصل الأوّل ينتهي عند السهرة التي قضاها أنور برفقة شهيناز زوجة الحاج نعمان صديق والده ، وأفراد عائلتها في سراي إسماعيل باشا ، وعودته إلى مركز الاستصلاح وحديثه مع الأستاذ صبحي ، إذ لا يتعدى الحذف يوماً على أبعد تقدير ، أو

1- ينظر على سبيل المثال : " أرض السيّاد " ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، 1998 ، ص33 و ص66 وص107 وص119.

حذف الأحداث في إجازته في دمشق ، وهذا ما يؤكّد أن العجيلي لا يستسيغ هــذه التقنيــة فــي تسريع الحدث، مما يجعله يعود إلى أيَّ تفصيل من الممكن أن يتركَ تساؤلاً عما حدث في ذهن القارئ في فترة التي يحذفها ؛ ليعود الراوي أو البطل إلى استرجاع ما فات في الفترة الملغاة ، أو التعليق على ما حدث بها. ويكتفي باستخدام عبارات تسهم في هذا الحذف الضمني مثل: (في المساء ، في اليوم التالي ، في الصباح ....) .

لم يلتفت العجيلي إلى الحذف في رواياته بعامَّة ، واكتفى بالحذف الضمني الــذي يلغــي مسافة زمنيَّة قصيرة جدّا ، وكان يعود إلى الفترة الزمنيَّة الملغاة ليعلّق عليها ، مما يجعل الحذف مرتبطاً بتقنية الخلاصة والاسترجاع في تسريع السرد زمنيّاً بما تفرضــه طبيعــة النصــوص الروائيَّة .

3-2-1- **المشهد** :

يتساوى زمن القصّة وزمن الخطاب . وبوساطة تقنية الحوار ، يستطيع المشــهد كســر رتابة السرد ، ولاسيّما في السرد الذي يعتمد ضمير الغائــب ، حيــث ((يعمــل علــى مــنح الشخصيات مجالاً للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة ، فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات))[1]، كما أنَّ الحوار الذي يتضمّنه المشهد يعطي فرصة للتعدُّد اللغويِّ للشخصيات ؛ لذلك فإنَّ للمشهد دوراً كبيراً في الكشف عن الأحداث ونموّها ، كما يسهم في اكتشاف واقع الشخصيات ومستواها الاجتماعي ، ويبثّ الحركة والحيويَّة في السرد ، ويقوّي أثرها الواقع في القصَّة ، ويمكن عدُّ المونولوج شكلاً آخر للحوار في المشهد ، مع اختلاف مهمَّ في أنَّ المونولوج يكون فيه اتّساع لزمن الخطاب على حساب زمن القصَّة[2] . كما يسهم فــي تحليل الذات عبر وقوف الشخصيّة على مشاعرها الخاصَّة وتأملاتها وتصــوّراتها ، وتتضــّح أهميَّته في السرد بضمير الغائب حيث يفسح الرواي للشخصيات المجال للتعبير عن نفسها بحريَّة أكبر .

يعتمد الراوي في مجمل أعمال العجيلي الروائي على المشهد ، ونجد أنَّ الحوارات فــي الغالب طويلة نسبياً ، مما يساهم في إبطاء زمن السرد عبر شكلين رئيسين في رواياته ، هما ؛

1- القصراوي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربيَّة " ، ص 239.

2- ينظر : المرجع السابق نفسه ، ص 244- 245 .

المشهد الحواري الاسترجاعي ، والمشهد المفصّل الذي يعمل على قطع خطيَّة السرد والوقــوف في اللحظة الحاضرة التي تتمحور حول الحدث القائم ، أو الشخصيَّة التي يتسلّط عليها الضوء، ويمكن ملاحظة الشكل الأوّل في رواية " أزاهير تشرين المدمّاة " باعتمادها علـــى الاســـترجاع بشكل واضح ، حينما استرجع الملازم سامي وهو في المشفى حديثه مع المساعد نعمـــان بعـــد الاستنفار، يقول : ((وجدتني أرفع رأسي وأقول :ـــ وسنكون في أوّل الرتل يا مساعد نعمان . كيف معنويات سائقنا ؟

أجابني قائلاً : ـــ إلياس؟ شاب يعجبك يا سيادة الملازم .....

أين ذهبت الشكوك والخواطر الواهنة والمحاكمات المتشائمة التي ملأتنا ونحن قعود فـــي الثكنات أو جلوس في المقاهي ؟ لقد محتها لحظة بارقة يقين في العمل الحقيقي))[1] .

وهذا المشهد بما فيه من حوار ووقوف على فكرة مقدرة العرب على خـــوض الحـــرب يكـــوّن المشهد بشكله الاسترجاعي .

أمّا الشكل الثاني للمشهد فنلحظه في الروايات كلّها بشكلٍ أكبر ، حيث تكـــتظُّ الروايـــات بتقديم مشاهد تعمل على بث الحركة والحيويَّة في اللحظة الحاضرة . ففي رواية " أجملهن" تدور أغلب الأحاديث بين المحامي سعيد وسوزان حول الأماكن الأثريَّة والدينيَّة ، ويتعرّضون إلـــى تاريخها ومعتقدات الطوائف ، وغيرها من الأمور[2]، كما نلحظه في رواية " أرض السيّاد " في حديث أنور إلى السيدة شهيناز وخطيب ابنتها سهيل في سهرتهما في سراي إســـماعيل باشـــا ، نقتطع من المشهد المقطع التالي : ((استوقفهم سهيل في أولى تلك الغرف ، وهي التي ذكـــر أنّ خشبها بيع إلى الثري البيروتي ، وقال وهو يشير إلى سقفها :

ـــ تأمّلي يا امرأة عمي . تحت السقف ترين الإطار الخشبي المحفـــور والملـــوّن يزنّـــر الجدران الأربعة من أعلاها . تأملي ...على الرغم من خفة الضوء واضح كم هي جميلة ألوانه وكم هي دقيقة رسومه هل تراها يا أستاذ أنور ؟ ألا تعجبك ؟

1- " أزاهير تشرين المدمّاة" ، ص 37.

2- ينظر على سبيل المثال : " أجملهنّ " ، ص 52 ، 56 ، 136 ، 138، 140، 174.

قال أنور : أراها جيّداً ، وتعجبني كثيراً . ذكرتني بزخارف بيوتنا القديمة في دمشق....))[1].

وهذا الحوار المقتطع من مشهد يصوّر سهرة أنور وعائلة الحاج نعمان في السراي، ويقف مطوّلا عنده بما يسهم في إبطاء زمن السرد ، ويجعل زمن القصّة مساوياً لزمن الخطاب أو أقلَّ منه.

إنَّ مساهمة المشهد في إبطاء السرد ترتكز على العناصر التي يتكوّن منها المشهد ذاته ، وهو في الروايات يتألّف من حوار بين الشخصيّات ، ووقفات وصفيَّة قد تتخلّله أو تأتي لاحقةً أو بادئة له ؛ فلا نجد استخداماً واضحاً للحوار دون الوصف ، وهذا ما نلحظه في المثال السابق من رواية " أرض السيّاد" ، حيث يستعين الراوي بالوقفات الوصفيَّة التي تتخلّل الحوار بما يساهم في إبطاء الزمن ، والدوران حول اللحظة ذاتها عبر المشهد الحواري القائم بين شخصيتين أو أكثر، كما نجده في الحوار الداخلي الذي يحدث بين الشخصيَّة وداخلها ، وهذا قليل جدّاً حيث لا نراه إلاّ في رواية " قلوب على الأسلاك " ؛ لأنَّ السرد بضمير المتكلّم في التساؤلات التي يطرحها طارق على نفسه في سعيه إلى فهم ما يدور حوله ، أو في تبريره لموقف ما .

يقوم المشهد في روايات العجيلي بالوظائف المذكورة ذاتها، إذ يكسب السرد مرونة وحركة ، كما يقوم بإضاءة واقع الشخصيّات وماضيها ، وإضاءة الحدث بالوقوف عليه ، والبحث في أرجاء اللحظة الحاضرة بما يطيل زمن الخطاب على حساب زمن القصَّة ، أو يجعله مساوياً له ، وهذا ما اعتمده الراوي خلال الحوار بين الشخصيات الذي يتخلله دائما وقفات وصفيَّة، يمكن فصلها بوصفها تقنيةً أخرى لإبطاء السرد ، أو يكون الحوار ذاته متضمّنا الوصف ، وهذا ما يميِّز المشهد بوصفه تقنيَّة استخدمها الرواي في روايات العجيلي بعامَّة .

4-2-1- **الوقف** :

يتكوّن الوقف عبر لجوء الراوي إلى الوصف الذي يقتضي توقُّف الزمن، وانقطاع الحركة ؛ ليتسع بذلك زمن الخطاب . وتتحدّد وظيفة الوقف بوصف مظاهر الحياة ، والكشف عن حياة الشخصيَّة ومكوّناتها النفسيَّة والاجتماعيَّة ، كما يفسّر الأحداث . ويكتسب الوقف وظيفة أخرى تتجلى بإدخال العالم الخارجي في الرواية مما يزيد الإحساس بالواقع ، ويساعد على إبقاء

1- " أرض السيّاد" ، ص 104.

الإيهام بواقعيّة الأحداث . و قد يكون الوقف الممثّل بالوصف تزيينياً جمالياً يـرتبطُ بالبلاغة القديمة التي ((تصنف الوصف ضمن زخرف الخطاب ، أي كصورة أسلوبيَّة وتعتبره ، تأسيساً على ذلك ، مجرد وقفة أو استراحة للسرد ، وليس له سوى دور جمالي خالص))[1]، مع ضرورة التأكيد على أنَّ قيمة الوصف تتحدّد بكونه وسيلة لا غاية في النص الروائي بعامَّة .

يعتمد الراوي على الوقف الوصفي كثيراً ، كما يتداخل الوصف مع المشهد ، ويتضافر معه في إبطاء زمن السرد ، مما يؤكّد رغبته في الوقوف على الحدث ، وإضاءته من كلٍّ جوانبه؛ فالحوار يأتي متضمّنا للوصف ، والوصف يأتي متقدّما على الحوار ، أو متأخراً عنه بما يخدم هذه الغاية . وهذا ما يتّضح أيضا في الروايات كلّها ، ففي رواية " باسمة بين الدموع " يقف الراوي واصفاً بالتفصيل ماحدث مع سليمان عطا الله في طريق عودته إلى دمشق ، فيصف الطريق والطبيعة والحادث الذي تعرّض له ، فيقول : ((كيف اعترضت هذه اللحظة الناشزة سير الزمن الهادئ الذي كانت تنطلق فيه السيارة الزرقاء على الدرب العريض المستقيم ؟))[2] ؛ ليأخذ الوصف مقطعاً كاملاً مؤلفاً من ست صفحات[3] ، كما نلحظه في رواية " قلوب على الأسلاك " في وصف طارق بيت عمه الثري في دمشق[4]، أو في وصف أنور جلسة الذكر الصوفيَّة في قرية السيّاد[5]، أو في رواية " المغمورون " في وصف شخصيَّة ندى[6]، أو في " أجملهنَّ " في وصف سوزان دير الكرمليين[7] ، حيث يتّخذ الوصف وظيفة تتعلّق بعرض المعلومات ، وتقديمها إلى القارئ في إطار واقعي مقبول ، وغيرها من الوقفات الوصفيَّة التي لا يتّسع الحديث لذكرها كلّها ، لكنّها تشكّل مثالاً واضحاً يعبّر عن رغبة الراوي في إبطاء زمن السرد بالوقوف على الحدث ، وبما يؤكّد أنَّ الوقف يتضافر مع المشهد ويتمازج معه بشكل واضحٍ يصعب فيه فصلهما عن بعضهما.

إنَّ الوقف يلعب دوراً مهماً في وصف مظاهر الحياة ، ويكشف عن حياة الشخصيَّة النفسيَّة وخصائصها التي تميّزها ، بما يساهم في بناء الشخصيَّة في الرواية ، ويكشف عن الخفايا

1- البحراوي ، حسن :" بنية الشكل الروائي " ، ص 176 .

2- "باسمة بين الدموع" ، ص 9 .

3- المصدر السابق نفسه ، من ص6 – 11 .

4- ينظر : " قلوب على الأسلاك " ، ص 13 .

5- ينظر : "أرض السيَّاد" ، ص 154 – 162.

6- ينظر : " المغمورون" ، ص 16 – 22.

7- ينظر : " أجملهنَّ" ، ص 52.

النفسيّة التي تؤثّر بشكلٍ واضحٍ في الأحداث ، فوصف الرواي شخصية ندى الذي احتلَّ مقطعاً كاملاً يسهم في تبرير سلوكها ونزواتها ، ويبرر علاقة الحب بينها وبين عثمان ، وهذه الوظيفة التفسيريّة للوصف ؛ تتداخل مع الوظيفة الأخرى المتمثّلة بالإيهام بواقعيَّة الأحداث ، حيث يزيد من إحساسنا بالواقع ، وهذه الوظيفة هي الأكثر ظهوراً في الروايات ؛ لأنَّها تميل في بنائها إلى الطريقة الكلاسيكيَّة في تحديد الأحداث ، وإبراز الشخصيّات ومقاربتها من الواقع ، كما في وصف حادث السير في باسمة بين الدموع ، وغيرها من الوقفات الوصفيَّة الأخرى .

يمكن القول : إنَّ الراوي استخدم الوقف كثيراً ، في وصفه للأحداث أوّلا، وفي تقديمه للشخصيّات ثانياً ، كما يمكن إضافة شكلٍ آخر في الروايات استخدمه الروائي لعرض المعلومات التاريخيَّة والأدبيَّة والاجتماعيَّة وغيرها عبر وقفات وصفيَّة ، وقد جاء الوصف متداخلاً مع السرد كما جاء منفصلاً عنه، ولكن بدرجة أقلَّ ، وبطريقة تساهم في توسيع زمن الخطاب على حساب زمن القصَّة .

الخلاصة :

يشكّل الزمن مكوّناً مهمّاً من مكوّنات الخطاب الروائي ، وقد توقّفت الدراسة في هذا الفصل عند بنية الزمن، الذي ينقسم بدوره إلى زمنين ؛ زمن القصَّة وزمن الخطاب، و يرتبط بالتمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ؛ ذلك لأنَّ زمن القصّة يختلف عن زمن الخطاب الذي يتعلّق بطريقة تقديم الحكاية ، وترتيب أحداثها تقديماً وتأخيراً . و دراسة الزمن الروائي تقوم على دراسة المفارقات الزمنيَّة مثل الاسترجاع والاستباق ، والتقنيّات الزمنيَّة التي تساعد على إبطاء حركة السرد أو تسريعها .

تتميّز روايات العجيلي بامتدادها على مساحات زمنيَّة واسعة ، دون أن تحفل بضبط الزمن وتحديد الوقت ، وتكتفي بالإشارة إلى أعوامٍ بعينها ، أو فصل أو شهر ، كما في رواية " قلوب على الأسلاك " ، بما يساعد على إضاءة أحداث الرواية بربطها بالمرحلة التاريخيَّة التي تتعرّض لها ، وهذا نابع من اشتغال العجيلي على تأريخ مرحلة زمنيَّة معيَّنة ، وقد اكتفى بما يوحي إلى طبيعة تلك المرحلة زمنيّاً .

تكثر المفارقات الزمنيَّة ، ولاسيّما الاسترجاع الذي يلعب دوراً مهمّاً فيها ، وقد وضّح البحث المقصود بمصطلح " الاسترجاع " ووقف على أهميَّته ومحفّزاته ووظائفه ، فهو مفارقة زمنيَّة تنتج عن انقطاع السرد والرجوع إلى الماضي ، إلى لحظة تقع خارج الحاضر المسرود ،

وللاسترجاع في روايات العجيلي وظائف كثيرة عرضتها الدراسة ؛ فهو يقوم ببثِّ الحركة في الحاضر عبر الفقرات الزمنيَّة المستعادة ، ويساعد على توضيح ماضي الشخصيّات ، وربط الأحداث، وتقديم شخصيَّة جديدة ، كما يسهم في تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصيّات . ويتمُّ الاسترجاع عبر محفّزات عديدة ، وغالباً ما يقترن الاسترجاع باللحظة الحاضرة ، أو عبر الحواس أو اللّغة .،وهذا ما نجده في الروايات كلَّها .

إذا كان الاسترجاع بوصفه مفارقة زمنيّة حاضراً بكثرة في الروايات ، فإنَّ الاستباق كان حاضراً بوتيرة أقلّ لأسباب وضّحها البحث ، تتعلّق برغبة الراوي في إخفاء الأحداث ؛ لتوفير عنصر التشويق والإثارة ، فهو انحراف في زمن السرد ، يتجاوز الحاضر إلى المستقبل ، ويعرض لأحداث لم يحن وقت حدوثها . والملاحظ أنَّ العجيلي لم يستخدمها كثيراً إلاّ في حالات متعددة ؛ لأنَّ شخصياته تنضج في الماضي ، وتمارس نضجها في الحاضر .

تناول البحث التقنيات الزمنيَّة التي استخدمت بكثرة في الروايات ، وأهمّها الخلاصة التي استعان بها الرواي بشكلٍ كبير ، حيث عمد إلى تقديم موجز يختصر كثيراً من الأحداث والوقائع التي يفترض حدوثها زمناً طويلاً ، ويختزلها بكلمات أو بأسطر قليلة . و المميّز أنَّ الزمن المختصر ليس طويلاً جدّاً ، فقد يكون يوماً أو عدّة أيّام ولا يتجاوزها بكثير ، وهذا ناتج عن التزام العجيلي بنظام التتابع الزمني للأحداث ، وقد كان التخليص الاسترجاعي أكثر حضوراً في الروايات، حيث عمد الراوي إلى اختصار كثير من الأحداث المرتبطة بالماضي ، فقام بتلخيص الأحداث المسترجعة ، وهي غالباً تتعلّق بالشخصيّات الرئيسية في الرواية بما يضيء حاضرها ، ويوضّح سلوكها . وما يميّز الخلاصة في الروايات أنّها جاءت غير محدّدة أكثر من الخلاصة المحدّدة .

يُعدُّ الحذف التقنية الثانية التي تساهم في تسريع حركة السرد ، وذلك عبر إلغاء فترات زمنيَّة ، بما يجعل اختيار الأحداث انتقائيّاً . ويكثر الحذف الضمني في الروايات أكثر من الحذف المعلن ، ويمكن الاهتداء إلى مواطنه عبر اقتفاء الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني . إلاَّ أن العجيلي لا يهتم بهذه التقنية ، ويكتفي بما تفرضه طبيعة العمل الروائي ، ونجده يعود إلى الفترة الزمنيَّة المحذوفة ليقف عند أهمِّ الأحداث فيها . ويكون الحذف قصيراً زمنيّاً ، في محاولة لمجاراة الزمن الطبيعي ، مما يجعله مرتبطاً بتقنية الخلاصة والاسترجاع في تسريع السرد زمنيّاً بما تفرضه طبيعة العمل الروائي فحسب .

تحفل الروايات بالتقنيّات التي تعمل على إبطاء حركة السرد ، حيث تكثر المشاهد التـــي تقوم على الحوار بين الشخصيّات بما يكسر رتابة السرد ، ويبـــث الحركـــة والحيويَّـــة فيـــه ، فيتساوى زمن الخطاب وزمن القصَّة ، وقد ظهرت الحوارات طويلة نسبياً عبر شكلين رئيسين ؛ المشهد الحواري الاسترجاعي ، والمشهد المفصّل الذي يعمل على قطع خطيَّة السرد ، والدوران حول اللحظة الحاضرة . وهذا الشكل كان أكثر استخداماً من المشهد الحواري الاســـترجاعي ، حيث يتألّف المشهد من حوار بين الشخصيّات ، تتخلّله وقفات وصفيّة فـــي الغالـــب ، ويســـهم بإضاءة واقع الشخصيّات ، والأحداث بما يطيل زمن القصّة على حساب الخطاب . وقد يـــأتي الوقف مستقلاً في الروايات جميعها في وصفه للأحداث والشخصيّات والأمكنة ، وهذا ما يشـــير إلى اهتمام الروائي بالتقنيات الزمنيَّة التي تعمل على إبطاء حركة السرد أو تعطيلهـــا ، فيتّســـع زمن الخطاب على حساب زمن القصَّة ، ويتوقف الزمن عند اللحظة التي يحاول القبض عليها ، وإضاءة الأحداث فيها ، ليقطع خطيَّة الزمن بالدوران حول لحظات بعينها تشكّل بمجموعها زمن الخطاب . ويسهم هذا الإبطاء بالوقوف على بنية الطبقة الاجتماعيَّة بما يفسّر سلوك أفرادهـــا ، ويعبّر عن وعيها ورؤاها الخاصَّة ، ويرصد حركة البنيَّة في سياقها التاريخي والاجتماعي .

الفصل الثاني :

بنية المكان الروائي

مدخل .

1- **وصف المكان** .

1-1- **تسمية المكان** .

1-2- **صورة المكان** .

2- **بناء الفضاء الروائي** .

2-1- **اختراق المكان** .

2-2- **تشكيل الفضاء** .

2-3- **البعد الاجتماعي للفضاء الروائي** .

الخلاصة .

مدخل

يؤدي المكان في الراوية دوراً مهمّاً في تشكيل الفضاء الروائي ، ويكتسب أهميَّتــه مــن تجاوزه لحقيقة أنَّه خلفيَّة للأحداث والشخصيّات ؛ ليشكل عنصراً من عناصر بناء الرواية ، ولا يمكن أن يكون منعزلاً عن بقيَّة العناصر، ويدخل في علاقات متعددة مع المكوّنــات الحكائيَّــة الأخرى للخطاب السردي ويؤثّر عليها ، و يكسبها سماتٍ مميّــزة ، فهــو يجمــع ((مظــاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وظلال وملموسات))[1]، ويرتبط مع الزمن بشكل وثيق يسهم في تحويل المكان من صورته الجامدة الوصفيَّة إلى فضاء تتفاعل فيــه العلاقــات بــين الشخصيات ، وترتبط به الأحداث ، فكلُّ رواية تستلزم زمناً ومكاناً ؛ لأنَّ أحداثها تقتضي وجود هذين العنصرين ، ولكنَّ ((المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب ، وذلــك لأنَّ تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضروريَّة التي تدعم الحكي وتنهض به فــي كــلِّ عمــل تخيلي)) [2].

يختلف المكان الروائي عن المكان الخارجي أو الطبيعي ، على الرغم من أنَّ ((المكــان الروائي كالمكان الطبيعي موضع ثابت محسوس قابل للإدراك حاوٍ للشيء المستقر . كمــا أنَّــه متنوّع مثل المكان الطبيعي شكلاً وحجماً ومساحةً))[3] . إلاَّ أنّ هذا التشابه شكليٌّ فحسب ، ولا علاقة بين المكانين . وردّ بعض النقاد سبب تسمية الكتّاب بعض الأمكنة الروائيَّة بأسماء حقيقيَّة إلى رغبتهم في إيهام القارئ بواقعية الأحداث[4]، وقد استمدَّ الروائيون هذه الأمكنة من الأمــاكن في العالم الخارجي مثل البيت ، والمقهى والشارع وغيرها . ويماشي هذا التعريف وجهة نظــر البنيويين في دراسة النص الأدبي من الداخل ، وفصل علاقته بالعالم في الخارج ، مما يجعــل المكان الروائي لفظيّا متخيّلاً ،فهو مثل بقيّة مكوّنات الخطاب لا يمكن أن يكون إلا من خــلال اللغة ؛ وبذلك فإنَّ الفضاء اللغوي هو فضاءٌ لفظيّ ، يختلف عن غيره من الفضاءات الخاصَّة

1- سويرتي ، محمّد : " النقد البنيوي والنّص الروائي" ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 1991 ، الجزء الثاني ، ص.93

2- البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي " ، ص.29

3- الفيصل ، سمر روحي : " بناء الرواية العربيّة السورية " ، ص 250.

4- ينظر : الفيصل ، سمر روحي : " بناء الرواية العربية السوريَّة" ، ص 250- 251.

بالفنون الأخرى مثل المسرح والسينما ، إذ لا يمكن أن يوجد إلاّ باللغة [1]. وحاولوا البحث في إمكانات اللغة ، وقدرتها على التعبير عن المكان، بما يتضمّنه من مشاعر وتصوّرات تستطيع اللّغة التعبير عنها .

إنَّ ما يميِّز روايات العجيلي بعامَّة ، كثرة الأمكنة الروائيَّة ، وتنوّعها ، واختلاف خصائصها ومميّزاتها ، فقد يكون المكانُ مدينةً كاملةً ، أو بيتاً أو مقهى أو طريقاً ، كما نجد المكان المغلق والمفتوح . وتتفاوت العناية بها ؛ فقد يشير إليها إشارة سريعة ، ويكتفي بعرض أوصاف خارجيَّة للمكان مما يجعله إطاراً أو أداة جمالية ، وقد يدخل روح المكان ليلمس روحه الخاصَّة ، ويقف على تفاصيله ، وتأثيرها على الشخصيّات ، وقدرته على تحريك مشاعرها وتصوّراتها ، بما يمتلكه من خصائص تتفاعل معها في لحظة زمنيَّة بما يسهم في تشكيل الفضاء الروائي . والبحث في بنيته يستلزم الوقوف على الأمكنة التي يتألَّف منها ، وأسمائها ، وعلاقتها بالوصف والشخصيات ، وتأثيرها عليها ، وارتباطها بالأحدث ، ودلالتها الاجتماعيَّة ، ودورها في صياغة وبلورة الرؤيا التي تحتضنه الطبقة الاجتماعيَّة ، بما يفضي إلى اختراقه نحو تشكيل الفضاء الروائي .

1- **وصف المكان** :

يحرص العجيلي على جعل الأمكنة واقعيَّة عبر تسميتها بأسماء أمكنة حقيقيَّة ، ويقدّمها من خلال الوصف الذي قد يأتي على هيئة مقطع مستقلٍّ في السرد ، بما يوضّح صورة المكان بشكله الثابت ، وبما يهيّئ القارئ لفهم الأحداث والعلاقات الناشئة بين الشخصيات . لكنّه – على الأغلب– يأتي بصورة متقطّعة ، متّصلة بالوصف، حيث يظهر بشكلٍ مجزَّأ عبر الحوار أو السرد، كما أنَّ صورته ترتبط بالحالة النفسيَّة للشخصيات ، واختلاف الزاوية التي يُقدَّم بها المكان في الرواية ، وهذا ما يجعل الأمكنة التي تدور فيها أحداث الرواية الرئيسة مهيَّأة لتكوين الفضاء ، كما يجعل من المكان مرتبطاً بالوصف ارتباطاً وثيقاً ، وبالزمن من زاويةٍ أخرى .

1-1- **تسمية المكان** :

تدور أحداث روايات العجيلي في أمكنة معروفة لدى الجميع ، عبر ذكره الصريح للمدن والوقوف على بعض ملامحها ، ومعالمها التاريخيَّة والأثرية والاجتماعيَّة ، أو المقاهي

1- ينظر : البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي " ، ص 27.

والمطاعم والشوارع والأحياء وغيرها بأسمائها الحقيقيَّة . وأغلب الروايات تتّخذ من مدينة دمشق مسرحاً لأحداثها وموطناً لشخصياتها ، فنجدها حاضرة بدرجات متفاوتة بين روايةٍ و أخرى ، فهي المكان الرئيس في " باسمة بين الدموع " ، و" قلوب على الأسلاك " ، و ألوان الحب الثلاثة " ، و " أزاهير تشرين المدمّاة " ، كما أنّها تحضر بدرجة أقلّ في " المغمورون " ، و " أرض السيّاد " ، و " أجملهنّ" ، وهذا ما يؤكّد أهميَّتها في تشكيل فضاء رحب ؛ بما توفّره من مناخ ملائم لنموّ الأحداث وتفاعلها ، وتطوّر العلاقات الناشئة بين الشخصيّات .

تظهر أيضاً مدن أخرى في الروايات ، مثل حلب والرقة وبيروت والقاهرة وفلسطين وسالزبورغ ومايرلنغ وغيرها ، وتكتسب مدينة حلب خصوصيّتها بوصفها مكاناً مهمَّاً ، فيذكرها الكاتب ويلمح إليها ؛ لأنَّ معظم شخصيّات الرواية الرئيسيَّة تعود بأصولها إلى حلب ، أو يجعلها مسرحاً لجزءٍ مهمٍّ من الأحداث كما في رواية " المغمورون " و " أرض السيّاد" و" أجملهنَّ "، وهذا ناتجٌ عن اتساعها ومدنيّتها ، بخلاف مدينة الرّقة التي لا يذكرها بشكلٍ صريحٍ بل يكتفي بالإشارة إليه بطريقة توحي بها ؛ فسليمان عطا الله في " باسمة من الدموع " من بلدة تابعة لحلب في الشمال ، و" المغمورون" التي تتحدّث عن السّد لا تشير أبداً إلى الرقة على الرغم من أن أحداثها تدور في منطقة " الطبقة " التابعة لمحافظة الرَّقة ، و مركز الاستصلاح في " أرض السيّاد " يقع في الرقة إلاّ أنَّه لا يذكرها ، ويتحدّث أنور عن عمله في الشمال السوري دون أن يحدّد المحافظة التي نُدب إليها . وقد يكون مردَّ هذا إلى أنَّ أحداث الرواية لا تكتسب أهميّتها في الرّقة ، إلاَّ إذا ارتبطت بدمشق أو حلب ؛ لأنَّ الشخصيّات الرئيسة ترتبط ارتباطاً شديداً بهاتين المدينتين ، أو ما يعبّر عن تبعيَّة ما يدور في الرقة بوصفها مكاناً مرتبطاً بدمشق ، العاصمة التي تفرض وجودها بشكلٍ كثيف في الروايات جميعها ؛ فالأوامر والقرارات تأتي من دمشق في " المغمورون ، و " أرض السيّاد " . وقد يكون السبب اقتناع الروائي بأنَّ المدن الكبرى هي الأمكنة الأكثر مناسبة للأحداث ، وتفاعل الشخصيّات على اختلاف انتماءاتها ، ومرجعياتها ، ومستوياتها الاجتماعيَّة ؛ لذلك يلحُّ على جعل المدينة الكبرى بأمكنتها المتنوّعة فضاءً لرواياته ، أمّا بقية المدن في الروايات فظهورها مرتبط بأحداث كلّ رواية بما تقتضيه خصوصيَّة كلَّ عمل روائي .

نجد أيضاً ذكراً لأسماء بعض الأحياء والشوارع المقاهي والمطاعم والمعالم الأثريَّة والسياحيَّة وغيرها باسمها الصريح . من هذه الأمكنة ؛ حي عين الكرش والمهاجرين وشارع الروضة ودمشق القديمة و كليَّة الآداب في " باسمة بين الدموع " ، وشارع أبي رمّانة والحريقة وساحة الأمويين وسوق الحميديَّة ومقهى البرازيل وساحة الأمويين وجبل قاسيون وشارع بغداد

وحي الروضة وغيرها في " قلوب على الأسلاك " ، و المستشفى العسكري في " أزاهير تشرين المدمّاة " و المركزيَّة وقرى الغمر في " المغمورون "، و حي الشهباء و سراي إسماعيل باشا وخان الحرير وقيسيريَّة العلبيَّة وخان البنادقة ومركز الاستصلاح في " أرض السيَّاد "، و كنيسة القديس سان ستيفان كيرخة ودير الكرمل والسيسترين ومناجم الملح في هلاّين في "أجملهنَّ " ، وغيرها من الأمكنة الحقيقَّية التي تظهر بكثرة في الروايات ، والتي تسهم في استمرار الإيهام بواقعيَّة الأحداث.

قد يكتفي الروائيُّ بذكر بعض الأمكنة دون الإشارة إلى أسمائها ، أو إعطائها أسماءً خاصَّة كأن يذكر مقهى صغير ، فندق ، الشارع العريض ، المكتبة ، ملهى ، مطعم ، وهذه الأمكنة ترد بكثرة أيضاً في الرواية وتساهم في تشكيل إطار للأحداث ، وقد تتجاوز حقيقة أنّها إطار لتسهم في تشكيل الفضاء . ومهما يكن من أمر الأماكن المذكورة في الروايات فهذا لا يتجاوز سعي الروائيّ إلى توفير الإيهام بأنَّ مجتمع الرواية واقعيَّ ، على الرغم منَّ أنّه متخيَّل. وإنَّ هذا التشابه هو تشابه شكليّ فقط ، ويكتسب أهميّته من قدرته على رصد صورة الطبقة الاجتماعيَّة الممثّلة بأفرادها في الروايات .

2-1- **صورة المكان** :

ترتسم صورة المكان بوساطة اللغة التي تسهم في تشكيل الصورة الذهنيَّة له ، سواء أكان حقيقياً أم متخيّلاً . وأهميَّة اللغة تنبع من قدرتها على تجسيد بعض ملامح المكان ، وأبعاده المختلفة، ويتعلّق اختيارها بمقدرة الروائي التعبيريّة عنها ، ووجهة نظر الراوي ، وعلاقة المكان بالأحداث ، ودوره في تبرير تصرفات الشخصيّات ، وسلوكها أحياناً .

يهتمّ الروائي كثيراً بالأمكنة الروائيَّة ، ويقدّمها عبر وصفها بشكلٍ مجزّأً في الغالب ، ويوظّفها في الرواية بشكلٍ مميّز يجعل منها مهمَّة ، وقد يتعرَّض لوصف بعضها دون أن تكون هنالك حاجة لذكرها ، مما يجعل من وصف بعض الأمكنة استعراضاً لا طائل منه مثل وصفه مناجم الملح و" التلفريك" وبعض المواقع الأثريَّة في " أجملهنَّ " كما في وصفه لدير الكرمل في المقطع الثامن من الفصل الأوّل ، يقول : ((بدت تلك الكنيسة لسعيد معبداً بسيطاً ، مبنية على طراز قوطي ، وإن كان بناؤه عصرياً، كان عصرياً بالنسبة للقرون الوسطى التي زار هو، في أسفاره السابقة))[1]، ونلحظ ذات الأمر في وصف سراي إسماعيل باشا في أرض السيّاد " ، إذ

1- " أجملهنَّ " ، ص52.

أنَّ وصفها لا يقدم أيَّة فائدة تذكر، ويمكن القول ، إنّ الروائي يقدّم استعراضـاً لمعرفتـه بهـا، وزيارته إليها في الواقع ، ورغبته في تضمينها في روايته لا أكثر .

أمَّا الأمكنة التي تتفاعل فيها الأحداث والشخصيات فهي كثيرة ، وموظفة بشكلٍ مفيد جداً في توضيح الرؤيا التي يحتضنها العمل الروائي، ففي " قلوب على الأسلاك " نجد وصفاً لشـقّة عبد المجيد عمران على لسان طارق ، يقول : ((وكنّا قد تركنا في تلك البرهة غرفة الطعام إلى بهوٍ صغير متّصل بها . فتلفّت حولي أتأمل على الجدار في لوحة زيتيَّة كبيرة تمثّل سمراء ناريَّة النظرات مشعثَّة الشعر لعلّها غجرية من إسبانيا ، وفي منمنمات فارسيَّة تحيط بها أطر ذهبيّـة موزعة في زوايا البهو إلى جانب تماثيل صغيرة من العاج من صنع الصين واليابان))[1] . فهذا الوصف المجتزأ للشقة يوحي بالثراء والأبهة التي كان يعيشها عبد المجيد بما يرسـم صـورة للبرجوازيَّة الدمشقيَّة ، وبما يهيّئ القارئ للوقوف على سلوك هذه الشخصية ومميزاتها ، ويساعد على فهم الأحداث التي ترتبط بشكلٍ مباشر بوعيها الفعلي لواقعها وظروفها ، وهذا ما يتوضّـح شيئاً فشيئاً في وصف مكتبه أيضاً ، وبيت نهاد في الرواية .

إنَّ ما يميّز وصف الأمكنة في الروايات بعامَّة ، أنّه لم يأت مستقلاً إلا في فواتح الفصول، أو في بداية المقاطع ، كما في وصف الطريق بين بيروت ودمشق ، في " باسمة بيد الدموع "[2] أو وصف بيت عثمان في " المغمورون "[3] ، ولكنّه – على الأغلب – جاء مضمّناً عبر الحوار أو السرد كما في وصف البيوت الدمشقيَّة القديمة في " باسمة بـين الـدموع "[4] ، أو وصـف أسواق حلب القديمة في" أرض السيّاد" ، حيث يقوم أنور برفقة سهيل بزيارة تلـك الأسـواق ، ويقوم سهيل بدور الدليل الذي يحدّثه عن تاريخ هذه الأسواق ، وأهميّتها التجاريَّة والتاريخيَّـة ، ويتخلل هذا التعريف وصفاً لهذه الأماكن ، يقول: ((الحوانيت مفتوحة في الأسواق هناك علـى الشوارع ، بل على الدروب الضيّقة ، وهي مبنيَّة طبقة واحدة تحت السقوف المعقودة أقبية ، لابد أن تتذكّر منها هذا في زيارتك القديمة لها . في بعض أسواق " المدينة " ينفتح السوق على ساحة تحيط بها الحوانيت مبنيَّة على طبقتين . في الطبقة الأرضيّة دكـاكين تبـاع فيهـا البضـائع

1- " قلوب على الأسلاك " ، ص 13.

2- ينظر : " باسمة بين الدموع" ، ص 6 – 7 .

3- ينظر : " المغمورون " ، ص10 .

4- ينظر : " باسمة بين الدموع " ، ص 73 – 77

بالمفرق، وفي الطبقة العليا مكاتب التجّار المعتبرين ومخازن لبضائع الجملة .هذه الساحة وحوانيتها ومخازنها هي القيسيريَّة))[1] . هذا الوصف المجتزأ من حوار طويلٍ بين أنور وسهيل يحتلُّ صفحات عديدة ، ويجيء متداخلاً مع السرد والحوار بين الشخصيّات ، وهذا ما يمكن تعميمه على الروايات جميعها، حيث نجد أنَّ وصف الأمكنة لا يأتي مستقلاً ؛ يقدّمه الراوي في السرد أو الشخصيّات التي تتولّى مهمّة وصف المكان غالباً ، ورسم صورته مما يجعلها مرتبطة بقدرة الشخصيَّة على رسم صورة المكان ، ويتحكّم بهذا التصوير الحالة النفسيّة للشخصية ، وأهواءها ومشاعرها وثقافاته . وشخصيّات العجيلي تمتاز دوماً بسعة اطّلاعها ، وتذوقها للفن والأدب ، ولا تعجز عن التعبير أو الوصف . وهذا حال معظم أبطال روايات العجيلي مثل سليمان و باسمة وطارق والملازم سامي والمهندس أنور وربيع وسهيل ونديم والمحامي سعيد وسوزان .

هذا ما يقودنا إلى القول : إنَّ العجيلي كان مولعاً بوصف الأمكنة ، ورسم صورتها التي تأتي محايدة وموضوعيَّة في رصدها لتفاصيل الأمكنة ، وكثيراً ما تأتي مشوبة بمزاج الشخصيَّة الخاص الذي يؤطّر تلك الصورة ، ويضيف لها لمسته المميَّزة .

2- **بناء الفضاء الروائي** :

لا يمكن للرواية أن تقوم دون أن يكون لها إطار مكاني محدّد ببعض الإشارات التي من شأنها مساعدة القارئ على تخيل الأحداث وتصوّرها ذهنيّاً ، وهذا ما يجعل المكان عنصراً مؤثّراً ومتأثّرا ببقيَّة العناصر الأخرى . وتعدّد الأمكنة في الرواية أمرٌ ضروري ، ويرتبط بطبيعة هذا الفن ، فهي وإن كانت تجري في ساعة واحدة ، وفي مكان واحد ، فإنَّها لابدَّ أن تتوسّع في اتجاهات مختلفة ؛ لتطال أمكنة وأوقات أخرى بطريقة تساهم في فهم ما يجري في هذا الإطار الزماني المكاني الضيّق .

يتشكّل الفضاء من مجموع الأمكنة ((التي تقوم عليها الحركة المتمثّلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تمَّ تصويرها بشكل مباشر ، أم تلك التي لم تدرك بالضرورة ، وبطريقة ضمنيَّة مع كلِّ حركة حكائيَّة))[2]. إلاَّ أنَّ هذا التعريف يبقى قاصراً عن إدراك الفضاء بشكلٍ جيّد ؛

1- ينظر : " أرض السيّاد" ، ص181 .

2- لحمداني ، حميد : " بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي " ، ص 64.

فليست كلُّ الأمكنة في الرواية تستطيع أن تشترك في تشكيل الفضاء ، كما أنّ الإشارات الجغرافيَّة قد تساهم أكثر من أمكنة كثيرة يأتي الراوي على وصفها . وللفضاء الروائي أشكالاً متعدّدة تناولها النقّاد بالدراسة ، حيث رأى ميشال بوتور (M.Buttor) أنّ الفضاء هو الحيز الذي تشغله حروف الطباعة وسمك الكتاب وطريقة الكتابة ، والتأطير والبياض ، في حين أن جيرار جينيت (Gerare Genette) اهتمَّ بالصور المجازيَّة ودلالتها وعدّها شكلاً للفضاء ، واهتمّت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) بالفضاء بوصفه منظوراً، وعدّت أن الفضاء شبيه بزاوية رؤية الرواي ودورها في تشكيله ، إضافة إلى الفضاء الجغرافي المعروف ، والذي يعدُّ الأكثر أهميَّة لما له من دلالات ، وصلة بطبيعة الرواية ، ومرحلتها التاريخيَّة [1] ؛ لذلك فإنَّ وصف المكان قد لا يساهم كثيراً في تشكيل الفضاء ، كما أنَّ المقاطع الوصفيَّة الطويلة لا تساهم بالضرورة في تشكيله ، بمقدار ما تساهم الإشارات أو الوصف في السرد ، كما أنَّ الفضاء يقتضي وجود حركة داخليَّة ، في حين أنَّ المكان ثابت جامد ؛ وبذلك فإنَّ مفهوم الفضاء لا يختصر بمجموع الأمكنة ، بل إنَّ دلالته ((تتسع لتشمل الإيقاع المنظّم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة ، ولوجهات نظر الشخصيّات فيها))[2] .

إنَّ الفضاء الروائي حسب هذا التعريف ، يتجاوز المفهوم الذي يربطه بالأمكنة التي تشكّل إطاراً فقط ؛ ليجعل منه مركّباً من اجتماعها في الرواية ، وقد يقتصر فقط على مكان واحد فقط، إذا استطاع هذا المكان أن يكون فاعلاً ومؤثّراً في سيرورة الأحداث والشخصيات بالحركة التي تميّزه ، وهذا ما يقودنا إلى الربط بين المكان والزمان في علاقة تجعل منهما عنصرين مؤثّرين في بناء الفضاء الروائي؛ ((فالمكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثّفاً، هذه هي وظيفة المكان))[3]، والزمان ضروري لإدراك الفضاء بخلاف المكان المحدد والثابت الذي لا يستطيع أن يشكل فضاءً بتجرده من الزمن.

يتكوّن الفضاء في روايات العجيلي بعامَّة من مجموع الأمكنة ، أو من إشارات مكانيّة جغرافيَّة تسهم عبر الزمن في تشكيله ، وما يميّزه أيضاً أنّه يكتسب بعداً اجتماعياً ؛ وذلك لعناية

1- ينظر : لحمداني ، حميد : " بنية النص السردي " ، ص 54 - 62.

1- الفيصل ، سمر روحي : " الرواية العربيَّة - البناء و الرؤيا- مقاربات نقديَّة " ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2003، ص71 .

2- باشلار ، غاستون : " جماليات المكان " ، ترجمة : غالب هلسا ، بغداد ، دار الجاحظ للنشر ، 1980 ، ص 46 .

الراوي بالمكان ، ووصفه بشكل واسع ، ومحاولته إكسابه هذا البعد ؛ ليغدو المكان أداةً للتعبير عن مواقف الشخصيات في الرواية ، ورؤيتها الاجتماعيَّة المشروطة بالمرحلة التاريخيَّة، وبوعي الطبقة الاجتماعيَّة في الواقع . ودراسة الفضاء في الروايات تتمَّ عبر الوقوف على اختراق المكان ، وتشكيل الفضاء بأبعاده المختلفة ، ودراسة البعد الاجتماعي له .

2-1- **اختراق المكان** :

إنَّ حرص الراوي في روايات العجيلي على وصف المكان نابعٌ من رغبته في جعل هذا الوصف وسيلة لفهم هذا المكان بأبعاده المختلفة بما يساهم في اختراقه ، وتشكيل الفضاء الروائي عبر توظيفه في فهم العلاقات بين الشخصيّات والأحداث . ويتمٌّ اختراق المكان عبر الشخصيّة الروائيَّة التي تحمل وجهة نظرها ، وتحركاتها فيه بما يسهم في رصد تحوٌّلاتها الداخليَّة ، فلا

يمكن أن يتمَّ الاختراق إلا بالشخصيّات ؛ لأنَّ وجود الأمكنة في الرواية مرتبطٌ بوجود الشخصيّات التي تقوم بالأحداث . تكثر الاختراقات في الروايات ، ولكنّها لا تشمل جميع الأمكنة، بل يحدث في أكثرها تأثيراً في الأحداث ، وهذا ما يمكن تعميمه على جميع الروايات دون استثناء ، وإذا كان من الصعب حصر الاختراقات ، فإنَّ بعض الأمكنة مما ذكر سابقاً يحدث فيه هذا الاختراق ، مثل وصف الأحياء الدمشقيَّة القديمة في " باسمة بين الدموع " ، حيث تقوم باسمة بوصف البيت الدمشقي ورصد تفاصيله بعينٍ واعية ، تقول : ((كل هذه الدور كما ترى لها مظهر واحد .. حيطان ملساء مطلية بالطين المبيَّض ، لا فتحة فيها ، تنتؤ منها أحياناً أكشاك ومشربيَّات بسيطة الزخرفة وتستمر أحياناً متطاولة كأنها قلاع لا منفذ للهواء فيها إلا من ثقوبٍ عالية قريبةٍ من سقوفها))(1) ؛ مما يجعل من هذا الوصف فعل اختراق للمكان ذاته ، فهي تصفه كما تراه هي ، وكما أثّر فيها ، وفي طريقة حياتها حيناً من الزمن ، فهي تعود إليه لتضيء حاضرها بهذا الماضي الذي مازال متحرّكاً في داخلها .

نجد مثل هذا الاختراق في وصف أنور قرية السيّاد ، وحضوره مجلس الصوفيَّة ، حيث يصف الراوي قرية السيّاد البسيطة التي ترزح تحت وطأة الفقر والتخلف وافتقارها لأهمِّ الخدمات مثل الكهرباء ، يقول : ((تبيّن لهما ، حينما أصبحا على الأرض ، أنَّ الساحة كانت محاطة بما يشبه الجدار من الحصائر التي يستخدمها ناس هذه المنطقة لعزل أقسام بيوتهم

1- " باسمة بين الدموع" ، ص 77 .

بعضها عن بعض . حصائر عود الزل أو عود البردي))[1]. هذا الوصــف لبيــوت القريــة ، وحالتها البسيطة يقدّم صورة كافية عن واقع هذه الطبقة ، ويحاول رصد أبعــاد هــذا المكــان بالوقوف على حياة أهل هذه القرية، ثم يربط بين هذا المكان بصورته الكليَّة ، ومجلس الصوفيَّة الذي يحتلُّ حيّزاً واسعاً في القرية ، يقول: ((وجد أنور نفسه يخرج من ظلمة الليل التي كانــت منازل القرية غارقة فيها إلى الضوء الساطع الذي كانت الساحة تسبح فيه . في الوســط كــان موقد، هو حفرة في الأرض ، تحترق فيه جذوع خشب كبيرة وعيدان حطب ...كانــت هنــاك بضعة مصابيح غازيَّة موزّعة في جوانب المكان ،إلاّ أن ضوءها كان شاحباً أمام ضوء لهيــب نار الموقد)) [2] ، وهذا ما يمثّل اختراقاً واضحاً عبر رسم صورة المكان ، وتحديد أبعاده بمــا يجعل من هذا الوصف موظّفاً بطريقة تنقل صورة أهل القريَّة السيّاد ، الذين يعيشون حياة الفقر والجهل ، مندفعين وراء طقوس لم تستطع أن تحميهم من غشٍّ أمير غزلان وخداعــه ، وهــذا الاختراق يتضافر مع غيره من الاختراقات بما يكسب المكان حركته ، ويدفع به لتشكيل الفضاء الروائي بالتضافر مع بقيَّة الأمكنة في العمل الروائي .

تمتاز الأمكنة التي تخترقها الشخصيات في روايات العجيلي بعامَّة أنَّهــا مرتبطــة أشــد الارتباط بأحداث الرواية ، وتلعب دوراً مهمّاً في إضاءة الشخصيَّة ، وكشف ماضيها ، أو تبرير تصرّفاتها وأفعالها ، كما تساهم في تشكيل الفضاء عبر العلاقات الناشئة بين الأمكنة والأحــداث والشخصيات .

2-2- **تشكيل الفضاء** :

لكلّ رواية فضاؤها الخاص ، وعالمها المرهون بالحركة الداخليَّة بين أجزائه المكوّنة لها، والقوانين الناظمة لتلك الحركة . ويتكوّن الفضاء من العلاقات الموجودة بين الأمكنة التي تجري فيه الأحداث ، وارتباطها بالشخصيّات التي يستلزمها الحدث[3] . وما يميّز الفضاء في روايــات العجيلي أنّه يستند إلى المكان الموصوف أكثر من استناده إلى الإشارات الجغرافيَّة التي قد توحي بالمكان لا أكثر ، مثل ذكر شارع أو مقهى أو مطعم . وقد تساهم أحياناً أكثر من بعض الأمكنة التي يتعرّض لها الرواي بالوصف كما في رواية " أجملهنَّ " حيث يكثر وصف الأمكنة السياحيَّة

---

1 – " أرض السيّاد" ، ص 151 .

2– المصدر السابق نفسه ، ص 152 .

3– ينظر : البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي" ، ص 31.

التي لا تساهم في تشكيل الفضاء ، أو وصف خان البنادقة وبعض الأسواق الحلبيَّة و الجامع الكبير في رواية " أرض السيّاد " ، إذ لا يعدو وصف هذه الأمكنة أكثر من استطرادات تكشف مقدرة الراوي أو الشخصيَّة على الوصف فقط ، بخلاف وصف السراي أو قرية السيّاد في الرواية ذاتها بما يسهم في إضاءة أحداث الرواية وشخصيّاتها .

يتميَّز الفضاء أيضاً باتساع مداه على الرغم من ضيق الأمكنة ، فسيارة " اللاندروفر" في "المغمورون " تشكّل فضاءً واسعاً بما تكتسبه من دور يسهم في توضيح العلاقة بين ندى وعثمان ((ففيها تبدأ المواجهة الطبقيَّة \ المعرفيَّة بين ندى وعثمان ، وفيها أيضاً تفصح ندى لعثمان عن حبها له ، وعزمها على الزواج منه ، وفيها أيضاً تتطوّر علاقتهما وتتنامى ، متألقة أحياناً ، ومنكسرة أحياناً ثانية))[1] ؛ فهذه السيارة التي يمكن عدَّها مكاناً مهمّاً في فهم الأحداث تستحيل فضاءً مستقلاً بذاته ، إذا ما افترضنا أنَّ الفضاء ليس مجموع الأمكنة بمقدار ما هو المكان المتحرّك والفاعل والمؤثّر ، والذي يكتسب حركته في الزمن عبر تفاعل الأحداث ، و الشخصيات فيه .

يضاف إلى هذا الاتساع ، شموليَّته ، حيث يصبح الفضاء محتوياً على الأحداث والشخصيات أغلبها ، فعبد المجيد عمران في " قلوب على الأسلاك " يصف موقع مكتبه الواقع بين جهتين ، يقول : ((أستطيع من غرفتي أن ألقي على المدينة نظرة في مختلف اتجاهاتها . في الليل يبدو لي قلب المدينة التجاريّة ، من جهة ، وأنوار النيون الملوّنة على قمم البنايات متقطّعة ومتحركة، مما يذكرني ، والقياس مع الفارق ، بأنوار برودواي في نيويورك...))[2] . أمّا الجهة الثانية فهي الجهة الأهم ؛ لأنّها المكان الذي يعلّق عليه آماله ، يقول مخاطباً طارق : ((انظر إلى حقل العتمة الممتد من آخر أنوار المنازل في أعلى المهاجرين إلى نور صاري التلفزيون على قمّة الجبل . إنّي أتخيّل حقل العتمة هذا ممزّقاً بسبحة من الأضواء))[3] . هذه الجهة هي التي تحتوي المكان الذي تعلّقت عليه قلوب أبطال الرواية جميعها على اختلاف وجهات نظرهم المتباينة والمتناقضة أيضاً ، مع ضرورة الربط بين الجهتين ؛ فالجهة الأولى تشبه شوارع نيويورك المضيئة " والقياس مع الفارق " الذي سيتضاءل قطعاً عندما تستولي

1- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربيَّة " ، ص 28 .

2- " قلوب على الأسلاك" ، ص 23.

3- المصدر السابق نفسه ، ص 24.

البرجوازيَّة على البلاد ، وتفرض مشاريعها التي تعود على البلاد بالتطوّر والتحــديث . إلاّ أنَّ هذه الجهة ترتبط بالجهة الثانية التي تحتوي على موقع التلفريك، وهو المشروع الذي تقدّمــه ، وتنتظر تحقيقه ، فيصبح التطور المفترض في الأمكنة في الجهة الأولى مرتبط بتحقّق المكــان، التلفريك في الجهة الثانية ؛ ليصبح الفضاء شاسعاً وضامّاً لكثير من الأمكنة بدءاً من بيت عبــد المجيد ومكتبه إلى بيت نهاد و ومقهى البرازيل والحانة والتلفريك الذي تخترقه الشخصــيّات ، وتتأثّر به على الرغم من أنّه مازال مكاناً مفترضاً ومتخيّلاً في وعي منفّذه .

نجد هذا الاتساع أيضاً في " أرض السيّاد " حيث يتشكّل الفضاء عبر كثير من الأمكنة مثل بيت الحاج نعمان ، ومكتب " أمير غزلان " ، وسراي إسماعيل باشا ، وقرية ، وهذا الاتّســاع نجده في الفضاء على مستوى الأمكنة الأكثر انفتاحاً على الأفق الخارجي ، وهذا ما تتحكّم بــه طبيعة الأحداث بصورة أساسيَّة . لكنَّ المميَّز للفضاء في جميع الروايات هو اتساعه ، وتــآلف الأمكنة الرئيسة في تشكيله في الرواية ، واختلاف طبيعة المكان من حيث الانفتاح أو الانغلاق مما يؤثّر بتكوين الفضاء .

يمكن القول : إنَّ الفضاء في روايات العجيلي يتّسم بسماتٍ عديدة ، فهــو يرتكــز علـــى وصف الأمكنة الذي يأتي موضوعياً من زاوية عناية الراوي أو الشخصــيَّة بـــالوقوف علـــى تفاصيله كافَّة ، وذاتياً من زاويةٍ تجعل وصفه مرهوناً بوعي الشخصيَّة ومشاعرها . وقد تساهم الإشارات المكانيَّة البسيطة في تشكيله إلاّ أنها لا تكفي لتقوم بذلك ، ويتّم الفضاء بالاتساع سواء أكان متشكّلاً من مكانٍ واحدٍ ضيّق منغلق ، أو من مجموعة أمكنة مفتوحة على الأفق الخارجي، كما يتميَّز بتعدّد أبعاده، وتنوّعها بما يساهم في صــياغة رؤيــا اجتماعيَّــة عبــر الأحــداث والشخصيّات التي يضمُّها .

2-3- **البعد الاجتماعي للفضاء الروائي** :

يتجاوز المكان طبيعته بوصفه إطاراً تجري فيه الأحــداث إلـــى فضـــاء تتفاعــل فيــه الشخصيات والأحداث بحركة تطوريَّة ؛ تجعل من الأمكنة التي تكوّنه مســاهمة فـــي صـــناعة المعنى ، وبلورة الرؤيا الاجتماعيَّة التي ينطوي عليها العمل الروائي ، لأنَّــه يســتحيل وســيلة للتعبير عن مواقف الأبطال ، وتوجهاتهم المستندة إلى وعيهم الطبقي . ووسيلةً للتعبير عن تلك الرؤيا المرهونة بمرحلة تاريخيَّة معيَّنة لبنية الطبقة الاجتماعيَّة في الواقع .

والفضاء الروائي في روايات العجيلي بما تتّسم به بنيته من سمات ، يسهم بشكلٍ واضــح في التعبير عن وعيها الفعلي ، ورؤيتها الاجتماعيَّة ، وهذا ما يجعل من الفضاء فاعلاً ، ومؤثّراً اجتماعيَّاً في تمييز أصوات الطبقة في الرواية ، ويفسَّر تحركاتها وسعيها إلـــى فهـــم واقعهـــا ، وتغييره دون أن تفقد طابعها المميَّز لها ؛ وبذلك فإنَّ الفضاء في جميع روايات العجيلـــي كـــان عالماً ضامّاً ، ومساحةً تتشكّل فيها العلاقات المميَّزة لها بما يحافظ على خصوصـــيَّتها . ففـــي رواية " قلوب على الأسلاك " يسهم الفضاء في هذا التشكيل ، ويضيء جوهر الطبقة البرجوازيَّة عبر العناية بتفاصيل الأمكنة في الرواية ؛ فوصف طارق عمران بيت عمِّه يؤكّد الرفاهية التي يعيشها العمُّ في دمشق ؛ فاللوحات الزيتيَّة والتماثيل والمنمنمات الفارسيَّة والتحف الفنية تجعـــل من الفن زينة، وتحصر الاهتمام بتذوقه وعيشه بدلاً من إنتاجه ، ومكتب عبد المجيد بإطلالتـــه على قلب المدينة التجاريَّة من جهة ، وعلى سفح قاسيون ، وما يعبر عنه عبد المجيد عمـــران لابن أخيه عن رغبته في إنشاء مشروع التلفريك الذي يربط بين القمة و قلب المدينة ، فيقول : ((إنّي أتخيّل حقل العتمة هذا ممزَّقاً بسبحة من الأضواء تمتدُّ في خطٍ مستقيم من ذروة قاسيون إلى ساحة الأمويين ، على طول خطِّ التلفريك الذي سيربط القمة بقلب المدينة))[1] . إنَّ العناية بتفاصيل المكان تسهم بالوقوف على الترف الذي تعيشه هذه الطبقة بدءاً من البيت إلى المكتب ، إلى " فيلا" السيدة نهاد ، إلى غيرها من الأمكنة ، وانتهاءً بمشروع التلفريك المكان المفترض ، والمرسوم مسبقاً في ذهن عبد المجيد الذي يمثّل سعي الطبقة البرجوازيَّة إلى تأسيس مشروعها الحضاري ، وطرح رؤيتها الاجتماعيَّة التي تتناسب مع جوهرها الطبقي .

إنَّ هجرة عبد المجيد مع زوجته هدى في نهاية الرواية بعد فشل المشـــروع ، وحـــدوث الانفصال، يسهم في تعزيز هذا البعد الاجتماعي ؛ فما يقوم به بعد أن أحسَّ بقرب انتهاء عهـــد الوحدة ، هو الرحيل ونقل عمله ، ومقتنياته الثمينة عبر جمعها في صـــناديق ، ونقلهـــا بشـــكل متتابع خارج البلاد ؛ وهذا ما يوضحه طارق بقوله : ((أخذت القطع الأثريَّة من الأثاث والتحف النادرة التي كانت تملأ الخزائن أو تتعلّق بالجدران منه ، ومني ، وقتـــاً وجهـــداً فـــي ترتيبهـــا ووضعها في صناديق خاصَّة مهيّأة للنقل إلى خارج البلاد)) [2] ، وهذا ما يشـــير إلـــى رغبـــة الطبقة في الهجرة ، وتأسيس مكانٍ لها في الخارج بما حققته من مكتسبات في البلاد ، والتخلّـــي عن إنجازاتها المتوقّعة بدلاً من السقوط في هاوية الوضع السياسي القلق ، كما يعبّر عن حالـــة

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص 24.

2- المصدر السابق نفسه ، ص 389 .

الفراغ عبر تفريغ المكان من جوهره ، وهذا ما يعني فراغاً على الصعيد الاجتماعي بالدرجة الأولى .

نلحظ في الرواية ذاتها ، استكمالاً لصورة البرجوازية عبر واقع الطبقات الأخرى ، إذ يساهم مقهى البرازيل ببساطته ، وإمكاناته القليلة في تعزيز الشعور بأهمّية الوضع السياسي والاجتماعي في تلك الفترة ، ويساعد في إضاءة تلك الجوانب الخفيّة في حياة الطبقة البرجوازيّة عبر الوقوف على الشخصيات المرتبطة بها ، والوضع السياسي ، ونفوذ أبنائها في الدولة ، فمقهى البرازيل لا يعدو أن يكون دكّانة مزدحمة ، تنتهي ((ببار تنتصب عليه آلة قهوة فرنجيّة صدئة ، ويلازم طاولتها جلوس لا يتبدلون منذ الصباح حتّى المساء))[1]. إنَّ المقهى على الرغم من بساطة تفاصيله، يكتسب أهميَّته بوصفه مكوّناً للفضاء الروائي عبر أحاديث روّاده من الأدباء والكتّاب وأساتذة الجامعة ، وغيرهم ممن يعملون مشارطهم الناقدة في جسد الوضع بعامَّة، وبمتابعتهم لما يجري في الأعلى حيث تهيمن البرجوازيَّة بنفوذها المادي ، وبعلاقتها المباشرة مع رجال الدولة . فالفضاء في الرواية يسهم بشكل كبير في تعزيز الرؤيا الاجتماعيَّة لطبقة البرجوازية ، ويضيء سلوكها وحركتها في تلك الفترة من تاريخ سورية الحديث .

يمكن ملاحظة مساهمة الفضاء في تعزيز تلك الرؤيا في رواية " المغمورون " ، حيث تساهم الأمكنة بمجموعها في صياغة الرؤيا ، وتوضيح الصراع الطبقي والاجتماعي الذي تعيشه طبقة الفلاحين ؛ فعثمان يسكن في بيت ريفي يشبه بقيَّة الفلاحين ويرتبط به ، ولكنَّه يحلم بواقع أفضل يخلِّصه من سلطة المجتمع المفروضة عليه . وتشكّل سيارة اللاندروفر مكاناً مهمّاً في تشكيل الفضاء العام للرواية ، يكتسب أهميَّته من الأحداث التي تجري فيها ، ومن علاقة الحب الناشئة بين عثمان وندى ، وفي تصوير الصراع الطبقي الاجتماعي ، فهي التي كانت ترافقهما في جولاتهما على القرى والمشاريع ، وشهدت على علاقة الحب التي ظلت طيَّ الكتمان فترة من الزمن ، يقول الراوي : ((انتزعت يدها من يد عثمان ، واتّكأت بمرفقها على غطاء اللاندروفر الذي لا يزال ساخناً بحرارة المحرّك))[2] ، ومثال آخر في قول عثمان لندى : ((ما قلته أنا لك، لم يدر به إلا الليل وهذا السهل وحدائد اللاندروفر ، وكلها لا لسان لها))[3] ، وتقبيله لها في السيّارة بعد أن ((ارتقيا درج السيارة معاً . صعد عثمان إلى مقعد القيادة ، وتبعته هي متشبثة

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص 82 .

2- " المغمورون " ، ص 94 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 95 .

بيده ، وحين استقرا في المقعد لم تترك له مجالاً كي يمسك بعجلة القيادة ...))[1]. وتبرز أهميَّة سيارة " اللاندروفر" بوصفها فضاءً تدور فيه معظم أحداث الرواية ، وتتضح فيه جوانب الصراع الطبقي والاجتماعي عبر الأحاديث بين عثمان وندى ، وعبر الحركة التي كانت تنشأ في ذلك الفضاء ؛ لتدفع بالصراع نحو نهايته التي شهدت عليها بعد أن عزم عثمان على الرحيل مع بقية الفلاحين ، وتخلِّيه عن حبّها .

ويتشكّل الفضاء في رواية " أرض السيّاد " من مجموع الأمكنة التي اهتمَّ العجيلي بالوقوف على تفاصيلها ؛ فمكتب أمير غزلان بفخامته وجماله يقابل قرية السيّاد ومجلسهم الذي حضره المهندس أنور برفقة الأستاذ صبحي، بما يوحي بتلك الثنائيّة ؛ الغنى والفقر ، الجشع والظلم ، النفاق والسذاجة، وقد أثار مكتبه دهشة أنور الذي ((ظلَّ واقفاً بالقرب من أحد مقاعد المكتب يدير رأسه يميناً ويساراً، متأمّلاً في جدران الغرفة الواسعة وسقوفها ، وحتّى في أرضيتها ، كالمتعجّب من أنه يجد في هذه البقعة النائية والمنقطعة مكاناً بهذا الغنى في الأثاث والزينة))[2] . و هذا المكان مختلف عن قرية السيّاد التي تتألف من ((منازل متفرقة ، واطئة جدرانها من لبن نيء وسقوفها المستورة بالطين والأعواد مائلة بشدة نحو الأرض ، وتتخلل كتلها المتباعدة بيوت شعر صغيرة وخيام مدورة ، كأنَّ سكّان هذه الأخيرة لا يملكون ما يبنون لهم به دوراً ثابتة))[3] .

إنَّ هذين المكانين المختلفين يسهمان في توضيح الاختلاف بين الطرفين الرئيسين في الرواية، فمكتب أمير غزلان الفخم يقابل قرية السيّاد ، وجشعه وطمعه يقابل سذاجتهم و بساطتهم، ونفاقه ونفوذه في الدولة يقابله ضعفهم . وهذه الثنائيات تتقابل في الفضاء ؛ لتجعل من أمكنة الرواية معبّراً عن رؤيا اجتماعيَّة ، تنتظم عليها هذه الثنائيات بما يفضي إلى التعبير عن الظلم الذي تعرّض له السيّاد من أمير غزلان الذي يستمد نفوذه وقوته من ارتباطه المباشر بالدولة ، وتلاعبه بالقوانين وفقاً لأهوائه وغاياته ، وهذا ما يجعل المكان ((أداة للتعبير عن ارتباط الحاضر بالماضي وعن الصراع بين المستغلين –بكسر الغين – والمستغلين وعن العلائق

1- " المغمورون " ، ص 96- 97 .

2- " أرض السيّاد" ، ص 121- 122.

3- المصدر السابق نفسه ، ص 151 .

بين بيئة وأخرى . واتّخذت كذلك من المفارقة أداة للتعبير عن الفوارق الطبقيَّة)) [1] .

هذا ما نجده أيضاً في رواية " أزاهير تشرين المدمّاة ، حيث يشكّل المستشفى العسكري فضاءً واسعاً تتحرّك فيه شخصيّات الرواية ، فالمستشفى مكانٌ مغلق بطبيعته ، تضيق أرجاؤه عن استيعاب ما يجري في الخارج ، إلاَّ أنَّه يتّسع إلى درجة يستوعب فيها مايجري خارجه ليصبح فضاءً متكاملاً تتطوّر فيه الأحداث وفق نوعين من العلاقات ؛ العلاقات الناشئة بين شخصيّات الرواية ، و العلاقات القائمة بين الداخل والخارج ، فما يجري في الخارج يكتسب مصداقيته من الداخل ، كما أنَّ المستشفى بوصفه مكاناً مغلقاً ينفتح على فضاء أوسع يضمُّ كلَّ الأمكنة التي نجدها في الرواية ، وهذا ما يجعل العلاقة بين المستشفى وبقيَّة الأمكنة ذات طبيعة خاصة فوجودها مرتبط بوجود المستشفى بطريقة تجعل الخارج مرهوناً بالداخل ، وفي الوقت ذاته فإنَّ وجود المستشفى لا يعدو أن يكون مساحة تتحرّك بها الشخصيّات ، مما يجعل من هذا المكان بوابة لفضاء الرواية الشاسع ، وهذا ما جعل وصف المستشفى مرهوناً بالشخصيّات ، ولاسيّما الملازم سامي الذي يقوم بمهمَّة الراوي ، فهو لا يصفها إلاَّ بذكر إشارات سريعة تتعلّق بالغرفة التي وضع فيها ، يقول: ((لقد ألفت جو هذه الغرفة ، من هذا المستشفى . ألفت رائحة العقاقير وتأوهات المرضى ، وحتى مسير مشارط الجراحين على جلدي ألفته .أسمع من بعيد أنين السرير رقم 1))[2]، وهذا ما يجعل منها مكاناً مهمّاً ، لأنّها بوابة فضاء ينبثق منها ليتشكّل في الخارج ، ويكتسب أبعاده في ساحة الحرب .

تشكّل بحيرة طبريّة مكاناً من أهمَّ الأمكنة في الرواية ، ويصفها الملازم سامي بقوله : ((لقد كنت مسحوراً بمنظر اللوحة التي تبدّت أمامي على بعدٍ قليل : منظر بحيرة طبريَّة وقد سقطت عليها أشعة الشمس الغاربة فالتمع سطحها كأنّما هو سطح مرآة مصقولة ، وانعكست الأشعة منها فضيَّة وذهبيَّة برّاقة تبهر البصر))[3] ، فبحيرة طبريّة تبدو مرآة مصقولة تنعكس على سطحها أشعة الشمس ، وتظهر أحلام المقاتل العربي التي تبدو على مرمى خطوات قليلة من أقدامه التي تنتظر اللحظة الحاسمة ليتحقق الحلم بتحريرها ؛ لذلك نجد أنَّ الرواي يتفنّن بوصفها وصفاً ذاتيّاً ينقل إحساس العربي ، وأحلامه بعودتها ، وهذا ما يجعل من البحيرة مكاناً

2- عدّة مؤلفين : " خصوصيَّة الرواية العربيَّة – مهرجان العجيلي الثاني " ، إعداد : ماجد رشيد العويد ، تقديم : نبيل سليمان ، دار الينابيع ، ط1 ، 2007 . من مقال بعنوان " شعرية الأمكنة في أرض السيّاد لعبد السلام العجيلي، ص 201 .

3- " أزاهير تشرين المدمّاة " ، ص 9 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 13

مهّماً في تشكيل الفضاء الروائي ، وإن كان حضوره في الرواية مرهوناً باسترجاع المقاتل الجريح في المستشفى . إنَّ الفضاء في " أزاهير تشرين المدمّاة " يسهم في تعزيز الرؤيا التي تحتضنها الرواية ، ويساهم في صياغتها في تعبيرها عن سعي العربي بعامَّة إلى تحرير الأرض، واستعادة الحقوق المغتصبة .

إنَّ الفضاء الروائي استطاع أن يكون معبّراً عن وعي الطبقة الاجتماعيَّة ، وذلك بتعبيره عن توجهات الطبقة ، وظروفها الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة ، إذ يصبح الفضاء مشاركاً في صياغة رؤيا الطبقة الاجتماعيَّة ، ومساهماً في بلورة الصراع الاجتماعي عبر تجاوز الأمكنة لطبيعتها كإطار للأحداث ؛ لتشكّل فضاءً يتميّز بحركته الداخلية بين ثنائيَّات متقابلة تكسب تلك الحركة بعدها الدلالي الاجتماعي ، وتربط بين أقطابه المختلفة .

الخلاصة :

يتداخل المكان مع غيره من مكوّنات الخطاب السردي ، ويؤثّر فيها ، ويتأثّر بها . وقد حاولت الدراسة البحث في بنية الفضاء الروائي ، فتوقّفت عند التشابه بين المكان الروائي والمكان الحقيقي إلاَّ أنَّ هذا التشابه شكلي فقط . وهذا ما يبرر سعي الروائيين إلى اختيار أماكن حقيقيَّة مسرحاً لأحداث الروايات .

يظهر هذا السعي أعمال العجيلي الروائي بعامَّة ، حيث حرص على تسمية الأمكنة الروائية بأسماء حقيقيَّة بغية إيهام القارئ بواقعية الأحداث ، وقد كثرت الأمكنة ، وتفاوتت عناية الراوي بها ، فقد يكتفي بعرض أوصاف خارجيَّة للمكان ، أو يلمس روحه ليقف على تأثيره في الشخصيّات وسلوكها . ويأتي وصف المكان على هيئة مقطعٍ مستقلٍ بما يهيأ القارئ لفهم الأحداث ، كما يأتي بصورة متقطّعة ، وهذا هو الغالب على وصف المكان في الروايات كلّها ، كما يحاول الروائي تسمية الأماكن بأسماء معروفة .تحتلُّ المدن حيّزاً واسعاً بين الأمكنة التي تشكّل الفضاء الروائي ، ولاسيّما دمشق وحلب.

أمّا بقية المدن في الروايات فظهورها مرتبط بأحداث بخصوصيَّة كلَّ عمل روائي ، كما نجد ذكراً لأسماء بعض الأحياء والمقاهي والشوارع والمطاعم ، وهي جميعها موجودة بالفعل . وتكتظُّ الروايات بإشارات سريعة إلى أماكن مجهولة دون أن يذكر اسمها ، وتلعب هذه الأماكن على ضآلة وجودها دوراً مهماً في تشكيل إطارٍ للأحداث . وتتجسّد ملامح المكان وتفاصيله بوساطة اللغة ، وقد اهتمَّ العجيلي كثيراً بوصف الأمكنة ، وإن جاء وصف بعضها استعراضاً لا

فائدة فيه ، إلاَّ أن أكثرها كان موظّفاً فنيّاً بما يسهم في بلورة الرؤيا الاجتماعيَّة التـــي ينطــوي عليها العمل الروائي .

توقّف البحث عند بنية الفضاء في روايات العجيلي الذي يتشكّل في الغالب من مجمـــوع الأمكنة الروائيَّة ، كما قد يقتصر على بعضها ، في وقت لا تسهم فيه بقيّة الأمكنة في الروايـــة في تشكيله كما في رواية " المغمورون " و " أجملهنَّ " . ويتشكّل الفضاء الروائي من اختـــراق المكان ، ويحدث الاختراق في أكثر الأمكنة تأثيراً على الأحداث . وما يميّز الفضاء الروائي أنّه يستند إلى المكان الموصوف أكثر من الإشارات الجغرافيَّة كذكر مقهى أو شارع . ويتّسم الفضاء باتّساع مداه على الرغم من ضيق الأمكنة ، كما يتّسم بشموليته ليحتوي الأحداث والشخصـــيّات بمجموعها . ويسهم الفضاء في بلورة رؤيا الطبقة الاجتماعيَّة ، ورصد وعيها ؛ ليصبح وســـيلة للتعبير عن الرؤيا المرتبطة بمرحلة تاريخيَّة واجتماعيَّة .

الفصل الثالث :

بنية الشخصيّة الروائيّة

مدخل .

1- **أساليب تقديم الشخصيَّة** .

2- **الاسم الشخصي** .

3- **تصنيف الشخصيَّة** .

3-1 - **نموذج الشخصيَّة الجاذبة** .

3-2- **نموذج الشخصيّة المنفّرة** .

3-3- **نموذج الشخصيَّة التابعة** .

الخلاصة .

مدخل :

تعدُّ الشخصيَّة الروائية عامل بنائي وتكويني يتداخل مع بقيَّة العناصر التي يرتبط بها وفق متطلبات السرد . وهي العنصر الذي تتميّز به الأعمال السرديَّة من غيرها من أجناس الأدب ، ولا وجود لرواية بلا شخصيّات ، عظُم شأنها أم قل ؛ فهي التي تصطنع اللغة ، وتدير الحوار ، وتصف معظم المناظر في الروايات رفيعة المستوى ، وهي التي تنجز الحدث ، وتنهض بالصراع وتعمر المكان ، وتتفاعل مع الزمان فتمنحه معنىً جديداً ، وهذا ما لا يمكن أن يقوم به أيُّ مكوّن من مكوّنات السرد الأخرى [1]

ارتبط نشوء الرواية وتطوّرها إلى حدٍ بعيد بمقدرة الروائيين على خلق عالم مقنعٍ بكلّ تفاصيله ، وبمختلف أبعاده الزمانيَّة والمكانيَّة ، وعناصره المتفاعلة فيما بينها . وتركّز اهتمامهم على الشخصيَّة ؛ لأنَّها الأكثر قدرة على إقناع القارئ ، وإيهامه بصدق ما يروى له . وقد اعتنت الرواية التقليديَّة بالشخصيَّة الروائيَّة ، وسعت إلى وصف ملامحها ، والوقوف على تفاصيل حياتها ، ورسم هيئتها الخارجيَّة ، ومشاعرها وأهوائها ، وتمييزها من سواها من الشخصيّات الأخرى . وكانت تعامل الشخصيَّة على ((أنّها كائن حيّث له وجود فيزيقي ، فتوصف ملامحها وقامتها وصورتها وملابسها وهواجسها وآمالها وآلامها وسعادتها وشقائها...))[2] ، إلاَّ أنَّ الاهتمام بالشخصيَّة تضاءل في الرواية الجديدة ، وحاولت الدراسات النقدية الحديثة ، ولاسيّما أنصار المنهج البنيوي التقليل من شأنها ، وتحديد وجودها بوصفها عنصراً من عناصر الخطاب السردي .

لقد نظر أنصار المنهج البنيوي إلى الشخصيَّة الروائيَّة على أنَّها علامة لها وجهان ؛ دالٌّ ومدلول ، ولكنّها تتميّز عن العلامة اللغويَّة في أنَّها ليست جاهزة مسبقاً ، فهي دالّ من حيث اتّخاذها لأسماء أو صفات تلخّص هويّتها ، ومدلول من حيث مجموع الجمل المتصلة بها في النص ، أو من خلال أقوالها وتصرفاتها وسلوكها ، وصورتها لا تكتمل إلاّ في النهاية ، وهذا ما يجعلها كمورفيم فارغ يمتلئ تدريجيّاً بالدلالة كلّما تقدّمنا في قراءة النص [3] ؛ لذلك فإنَّ صورة الشخصيّة فريدة في ذهن القارئ الذي يستطيع وحده أن يحدد هويّتها ، وهذا ما رآه فيليب

1- ينظر : مرتاض ، عبد الملك : " في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد " سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ، العدد 240 ، ص 102، 103.

2- المرجع السابق نفسه ، ص 86 .

3- ينظر : البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي" ، ص 213 .

هامون (PH.hamon) الذي نظر إلى أنّها ((تركيب يقوم به القـارئ أكثـر ممـا يقـوم بـه النص))[1]. في حين أنَّ رولان بارت رأى أنّها ((نتاج عمل تأليفي))[2] ، و بذلك فإنَّها تتميّز بما تتحدد به من صفات وأوصاف تسند إليها في العمل الروائي.

لقد تركّز اهتمام النقد البنيوي الشكلين على الوظائف والأدوار التي تقوم بها الشخصـيّات أكثر من الاهتمام بصفاتها ، ((فمن هذه الأدوار ينشأ المعنى الكلّي للنص)) [3] ، وعنوا بدراسة طريقة تقديم الشخصيَّة ، وتصنيفها ، ووظائفها . ولم يعترضوا علـى التشـابه الشـكلي بـين الشخصيَّة الروائيَّة والشخصيَّة الحقيقيَّة ، إلاَّ أنّهم رأوا أنَّ هذا التشابه شـكلي ، ولا يعنـي أيَّ تطابق بينهما ؛ فهي لا تعدو أن تكون((كائنات ورقيَّة))[4] ، وهذا مـا دفعهـم إلـى اسـتخدام مصطلح الشخص للدلالة على الفرد كما هو موجود في الواقع الذي يعـيش ويفكـر ويقـرأ ، واستخدام مصطلح "الشخصيّة" التي تعد مفهوماً تخييلياً لسانيّا مرتبط باللغة كأيَّة علامـة لغويَّـة أخرى[5]

إلاَّ أنَّ النِّقد الاجتماعي سعى إلى تأكيد أهميَّة الشخصيَّة في تجسيدها للواقع ، فالنّص يعبّر عن آراء صاحبه وأفكاره ومشاعره وطبقته الاجتماعيَّة ، وهذا ما جعلهم يهتمون بالشخصيَّة ، لأنَّ ((الإنسان المتكلِّم في الرواية هو جوهريّاً إنسان اجتماعي ، مشخّص ، محدّد تاريخياً))[6]. أمّا النقد البنيوي التكويني فقد نظر إلى الشخصيَّة الروائيَّة على أنَّ فكرهـا تعبيـر عـن فكـر مجموعة ما ، وأنّ دورها ينحصر بتعبيرها عن وعي الطبقة الاجتماعيَّة [7] ، فالشخصيّات فـي الرواية تمثّل أفراد الطبقة ؛ لذلك فإنَّ وجودهم هو الذي يحدّد تصوّرات الطبقة ، وفهمها لواقعها على اختلاف جوانبه . إلاَّ أنَّ اهتمامهم بالشخصيَّة الروائيَّة ينبع من كونها وسـيلة مثـل بقيَّـة الوسائل المستعلمة في العمل الروائي ، لتشـكيل الـوعي ، والتعبيـر عـن رؤيـا العـالم .

1- ينظر : لحمداني ، حميد :" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" ، ص51.

2- عزّام ، محمّد : " شعريَّة الخطاب السردي" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005 ، ص 9 .

3- لحمداني ، حميد: " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" ، ص 52 .

4- بارت ، رولان : " مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص " ، ترجمة : منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضـاري ، حلـب ، ط1 ، 1993. ص72 .

5- ينظر : الفيصل، سمر روحي : " بناء الرواية العربيَّة السوريَّة" ، ص 82 ،.83

6- باختين ، ميخائيل : " الكلمة في الرواية " ، ترجمة : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 ، ص 110 .

7- ينظر : الفيصل ، سمر روحي : " بناء الرواية العربية السوريّة " ، ص 80 .

ودراسة بناء الشخصيِّة الروائيَّة في روايات العجيلي ، بما يسهم في بلورة تلك الرؤيا التي تحتضنها الطبقة الاجتماعيَّة في الواقع ، تستلزم الوقوف على أساليب تقديمها ، وتصنيفها ، ووظيفتها الاجتماعيَّة.

1- **أساليب تقديم الشخصيَّة** :

يُقصد بتقديم الشخصيَّة الطريقة التي استخدمها الروائي، وقد اقترح فيليب هامون مقياسين، هما ؛ المقياس الكمّي الذي ينظر إلى كميَّة المعلومات المتواترة المعطاة حول الشخصيَّة ويساعدنا في معرفة الوضع الحقيقي ، والأبعاد الدالة للشخصيّة ضمن البنية الروائيَّة ، والمقياس النوعي الذي يحدّد مصدر المعلومات ، إذا كانت الشخصيّة قدمتها عن نفسها ،أو عن طريق المعلومات التي يقدِّمها الراوي ، أو الشخصيّات الأخرى عنها[1] .

تركّز اهتمام العجيلي على تقديم شخصياته ، ورسم ملامحها ، ووصف هيئتها الخارجيَّة ، وبواعثها ومشاعرها ، وطبيعتها النفسيَّة بما يبرر أفعالها وأقوالها في الروايات جميعها . وانصبَّ اهتمامه على الشخصيات الرئيسة في الروايات ، في حين أنّه اكتفى بالإشارات السريعة للشخصيات الثانويَّة التي لا تمثّل أكثر من وسط اجتماعي تتحرّك فيه الشخصيّات الرئيسة ، وتتأثر به وتؤثّر به وفق منطق الأحداث المسرودة . والشخصيّات التي قدّمها العجيلي ، واستفاض في وصفها وتقديمها كثيرة ، ويصعب الوقوف عندها جميعاً ؛ لذلك سنكتفي فقط بالوقوف على طريقة تقديم الشخصيّات بعامَّة ، والاكتفاء ببعض الأمثلة منها .

قدّم العجيلي معلومات وافية عن شخصياته الرئيسة ؛ لحرصه على جعلها قادرة على إثارة انتباه القارئ ، وشدّه إلى ما ستقوم به من أفعال ، أو ما تنطق به من أقوال ، بغية إيهامه بواقعيتها وبحقيقة وجودها في الحياة ، وهذا ما بدا في تركيزه على وصف ملامحها الجسديَّة والنفسيَّة ، ورصد علاقتها بالشخصيّات الأخرى في الرواية . وهذا التركيز يبرر قلّة عدد الشخصيّات الفاعلة والمؤثّرة في الرواية ، كما يعطي المجال واسعاً لرسم تلك الشخصيَّة ، والوقوف على أبعادها المختلفة . وقد ظهر هذا في كلِّ الروايات ، حيث نجد تقديماً للشخصيّات الرئيسة مثل شخصيَّة سليمان عطا الله وباسمة في "باسمة بين الدموع "، فالراوي يقّدم سليمان منذ البداية لنعرف أنَّ ((من بين حالاته النفسيَّة حالاً تختلط فيها في تفكيره أمور يتوقّع

1- ينظر : البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي" ، ص 224.

حدوثها وأمور هي حقّا واقعة))[1]، ثم يتابع الراوي بوصف بعض ملامحه النفسيَّة بعــد وقــوع الحادث ، فيرى أنَّ((كلَّ صدمة تصيبه تبلّد أعصابه إلى أمد ، ثم لاتلبث بعد ذلك الأمد أن تنفجر فيها فتترك آثاراً مضاعفة))[2]. وينتقل بعدها إلى وصف ملامحه الجسديَّة ليظهر سليمان شاباً في الثانية والثلاثين من عمره ، ذا قامة رياضيَّة ، وعينين عسليتين ، وشعره أشقر، من قضاء من أقضية حلب في الشمال[3] ، ثُمَّ يتابع الراوي وصف سليمان، وينتقل من وصف ملامحه الجسديَّة إلى الحديث عن عمله ومزاجه الخاص ، فقد ((كان مقيماً في دمشق وإن لم يكن دمشقيَّاً محامياً وإن لم يكن يترافع أمام المحاكم ، محترفاً للسياسة ولكن في مزاج كمزاج الهواة)) [4]، ونجــد في الصفحة ذاتها وصفاً لعمله في مكتب الأستاذ عبد الحليم ونشاطه السياسي الذي كان يدور في فلك الدائرة الفكريَّة. ويستمر تقديم المعلومات عن شخصيته ، فنجد في موضع آخر أنّه يميل إلى التفلسف والسخرية في معالجة الصدمات[5]، و تصرّفاته توحي بالعبث في علاقاته بالنساء ، وفي نظرته إلى الحب الذي لا يؤمن به على الرغم من سلوكه الموحي به ، وغيرها من المعلومــات التي تقدمها الرواية بشكل كبير عن هذه شخصيَّة .

كما نجد كميّة كبيرة من المعلومات حول شخصيَّة باسمة بــدءاً مــن وصــف هيئتهــا الخارجية، ويجيء الفصل الأوّل بعد المدخل بعنوان " عينان واسعتان وجديلــة " الــذي يــدعو القارئ إلى تتبع ملامح شخصيَّة باسمة ، فيعرض هذا الفصل وصفاً لها ، فتبدو متوسطة الطول، وترتدي معطفاً صوفيّاً ، وشعرها كان أميل إلى السواد مرفوعاً على رأسها بطريقة غير مألوفة، واسعة العينين ، وحاجبيها كثيفين ، وأهدابها طويلة [6]، ثم يستمرُّ الراوي بتقديم المعلومات عن باسمة لنتعرّف على عملها كمدرسة لعلم الاجتماع في الصفحة ذاتها ، ومثقفة وعضو في حزب سليمان[7]، وتستمر الرواية بتقديم المعلومات عن باسمة ؛ لندرك طبيعتها وسلوكها عبر جملة من الأفعال والأقوال التي تصرّح بها في معرض حديثها أو رسائلها إلى سليمان .

---

1 – " باسمة بين الدموع" ، ص 8 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 15 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 35- 36.

4- المصدر السابق نفسه ، ص 36 .

5- المصدر السابق نفسه ، ص 98 .

6- المصدر السابق نفسه ، ص 31 .

7- المصدر السابق نفسه ، ص 33 -34.

في جميع الحالات ، فإنَّ الإعلان عن الشخصيَّة وتقديمها كان يتمُّ منذ البداية بطريقة تجعل أدوارهم تتناسب مع الأحداث التي تنتظرهم ، وكانت تتحدّد وظيفة الشخصيَّة ، ويتمُّ التعــرف عليها وإدراك أفعالها ؛ ليصبح المظهر الخارجي والسلوك والطبيعة النفسـيّة ، وغيرهــا مــن المعلومات المقدّمة في البداية ذات دلالات تسوّغ الأحداث ، وتجعل من المطابقة بين أفعالهــا ، ومواصفاتها أمراً واقعاً على الأغلب . أمّا شخصيَّة ندى في " المغمورون " ، فتقدِّم الرواية عنها معلومات واسعة تحتلُّ مقطعا كاملاً منذ البداية ؛ لنعرف أنّها من دمشق ، ودرست الســكرتارية وإدارة الأعمال في بيروت، وأنّها ((شابّة عبلة القد ، قوامها فــوق القصــير ودون الطويــل ، حنطيّة البشرة ، ذات شفتين حسنتي الارتسام على دقتهما))[1] ، ونعرف أيضاً أنّها رفضت كــل العروض المغرية للعمل في دمشق أو بيروت ، وآثرت بما تمتلكه من روح التمــرّد والثــورة العمل في مشروع سد الفرات تحت حرارة الشمس اللاهبة [2]، ويضاف إلى ذلــك ((الصــحبة الغريبة التي ربطتها بفلاح ابن فلاحين ، يرتدي الثياب القروية))[3]. وهذه المعلومات المقدّمة منذ البداية تسهم في تقبل ما سينتج من أحداث بما فيها علاقة الحب التي ربطتها بعثمان .

إنَّ المقياس الكمي يبقى محدوداً ، ولا يستطيع وحده إمدادنا بكــلّ مــا نحتاجــه لفهــم الشخصيَّة وطريقة بنائها ؛ لأنَّ ((درجة حضوريّة الشخصيّة لا تتحكّم فيها كميَّــة المعلومــات المقدّمة إلا بقدر ما تكون تلك المعلومات مصاغة لتلبية حاجة الشخصيَّة إلى إبراز تجربتها))[4]؛ لذلك فإنَّ دراسة كمية المعلومات لاتساهم في رسم صورة متكاملة للشخصــيّة ، ولابــدّ مــن الوقوف على مصادر المعلومات المقدمة عن الشخصيّات ، وهذا ما يهتمُّ به المقيــاس النــوعي الذي يعدُّ أداة مهمة لمعرفة تلك المصادر ونوعيتها .

تنوّعت مصادر المعلومات عن الشخصيّات ، ويمكن تحديد هويّــة الشخصــية الروائيَّــة بوساطة المعلومات التي تقدّمها الشخصيَّة عن نفسها ، والمعلومات التي تأتينــا بطريقــة غيــر مباشرة عبر الرواي أو الشخصيّات الأخرى ، وما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيّات وردود أفعالها ، وهذا ما نجده في روايات العجيلي جميعها ، حيث يقــدّم الــراوي

1- " المغمورون" ، ص 16 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 17 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 18 .

4- البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي " ، ص 229.

معلومات عامَّة عن الشخصيَّة تتصل بملامحها الخارجيّة ، وهيئتها ، وطبيعتها النفسيَّة ، ثم تقوم الشخصيَّة بسرد معلومات عنها كما في حديث باسمة عن حياتها في دمشق القديمـــة . وتبقـــى المهمَّة الكبرى التي يستنتجها القارئ ، والتي تتعلّق في الغالب بســـلوك الشخصـــيّة وأهوائهـــا وميولها.

تسيطر الطريقة غير المباشرة على التقديم في الروايات ، حيث يقـــوم الـــراوي بإعطـــاء المعلومات حول الشخصيَّة بالطريقة التي يراها ، وهذه السيطرة ((نتيجة طبيعيّة لهيمنة الراوي العليم في مجال السرد بما في ذلك عالم الشخصيّات))[1]. وهذا ما يمكن تعميمه على الروايـــات جميعها ، ولاسيّما التي تعتمد السرد بضمير الغائب ؛ لأنَّ الرواي يقف على مسافة تسمح لـــه برؤية الشخصيّة ، وتمكّنه من وصف مظهرها ، ورصد تصرفاتها وسلوكها والإحاطة بها مـــن كلِّ جانب ، وإن كان يعتمد التدرّج في إعطاء المعلومات ، على الرغم من غزارتها في بدايـــة الرواية . لكنّه يعود ليضيف معلومات أخرى بطريقة مقسّطة في مواضع مختلفة فيها ، ولاسيّما المعلومات التي تّتصل بالجانب النفسي للشخصيَّة ، وسلوكها الاجتماعي ، وهذا ما يبدو واضحاً في معظم روايات العجيلي كما في " باسمة بين الدموع " ، و"المغمورون " ، و" أرض السيّاد " ، و أجملهنَّ " ، حيث تظهر في الأخيرة – على سبيل المثال– هذه السيطرة للراوي الذي يـــتحكّم بكميّة المعلومات ، وبطريقة تقديمها في الرواية ؛ فيصف سوزان بقوله: ((أيَّة حوريـــة رائعـــة هذه الفتاة ! لم يقصر في حقّ نفسه أو يخدعها ، يخدع نفسه ....حتّى لو لم تكن سوزان أجملهنّ فإنها بلا شكّ أصفاهن نفساً وأرقهنَّ طباعاً))[2]، فالراوي يتحكّم بالمعلومات التي يقـــدّمها عـــن الشخصيّات بطريقة تسهم في توضيحها ، ورسم هيئتها ، وملامحها النفسيَّة والجسديَّة .

مثال آخر من رواية " ألوان الحبِّ الثلاثة " حيث يقوم الراوي بتقـــديم المعلومـــات عـــن شخصيّات الرواية ، ولاسيّما شخصيّة نديم التي يقدّمها منذ السطر الأول في الروايـــة ، فيبـــدو محاميّاً، شاباً جذّاباً ، ((بلغ ذروة شبابه وسينحدر منها بعد سنوات قليلة نحو الكهولة ...وبـــدأت تنضج في سالفتيه نثرات بيض لم تكن تشوّه شعره الفاحم بل كانت تؤكد ســـواده ، ...وتجعـــل عزوبته أكثر اشتهاراً عند من يهمّهن أمر العازبين ، وكان كلّما قدم العاصمة من بلده حلب وجد في صحبتهن أو زيارتهنَّ تزجية وقت جميلة))[3] .

1- البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي " ، ص 233 .

2- " أجملهنَّ " ، ص 28 .

3- " ألوان الحب الثلاثة" ، ص 5 .

يصبح من الصعب في هذا المجال ،الإحاطة بكل النماذج التي تمثّل دور الرواي في تقديم الشخصيَّة ، حيث نجد أنَّ الراوي في " باسمة بين الدموع " يمدّنا بالمعلومات عن شخصيّة سليمان عطا الله وبقيَّة الشخصيّات فيصف مظهرها الخارجي وملامحها وسلوكها ، وهذا ما نجده أيضاً في وصف شخصيّة ندى في " المغمورون " ، و سوزان في " أجملهنَّ " ، ونديم في " ألوان الحب الثلاثة " ، وغيرها من الشخصيّات التي يصعب حصرها . إلاَّ أنَّ هذه الكثرة تؤكّد دور الراوي في تقديم الشخصيَّة ، وسيطرة هذه الطريقة غير المباشرة في الروايات بعامَّة .

أمّا الطريقة المباشرة في التقديم فهي أقل وجوداً ؛ لأنَّ الشخصيَّة لا تمتلك الظرف المناسب دوماً لتتحدّث عن نفسها ، وتصف مظهرها الخارجي ، ولاسيّما في الرواية التقليديَّة ، حيث تكتفي بالتعليق على سلوكها وتصرفها وموقفها من الأحداث . وهذا ما نجده في روايات العجيلي بوتيرة أقلّ من الطريقة غير المباشرة ، كما في حديث باسمة عن نفسها وطفولتها وتبريرها لطريقة عيشها ونمط حياتها ، وفي تفسير ندى في " المغمورون " للحلم الذي رأت نفسها فيه تزفُّ إلى عثمان وقد امتلأت رعباً وخوفاً ؛ مما جعلها ترى في هذا الحلم منعكساً لوعيها ورؤيتها الطبقيَّة التي ترفضها وتقرّر التمرّد عليها ، ونجد أيضاً هذه الطريقة في " قلوب على الأسلاك " ، حيث يقوم طارق بتفسير تصرفه والازدواجيَّة التي يعيشها في دمشق بما يوضّح ملامح شخصيّته النفسيَّة ، و يتولّى طارق مهّمة الراوي في الغالب ، ويقوم بوصف الشخصيّات ، وتحديد ملامحها الجسديَّة والنفسيَّة في الغالب ، كما في وصفه لهدى ، يقول : ((كان ثمّة عدم تناظر بين شقّي وجه الآنسة هدى كأن وجنتها اليسرى أعلى بقليل من اليمنى))[1]. ويتابع رصده لملامحها الخارجيَّة ليتوقّف عند امتشاق قامتها الذي ((كان يظهرها بأطول ما هي عليه. وكان شعرها أسود سواداً غريباً ، له لمعة النحاس المحروق ، يظهر وجهها الحنطي المورّد أكثر نصاعة مما هو في الحقيقة)) [2]، فطارق يصف هدى كما يراها ويقدّم معلومات عنها وفق رؤيته الخاصَّة ، ونادراً ما يتنازل عن تقديم المعلومات لشخصيَّة أخرى من شخصيّات الرواية كما في حديث نهاد عن نفسها ، ووصفها لذاتها ، تقول : ((كنت مثل كلّ امرأة أحب أن أكون مرموقة ، شغوفة بان أكون محطَّ الأنظار ، ومثل كلّ امرأة ، كان لي ، إلى هذا الجانب من الشغف ما أحبه عن حق حبّاً مجرّدا عن المظاهر))[3] .

1- " قلوب على الأسلاك" ، ص 19 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 21 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 283 .

إنَّ ما يميّز مصادر المعلومات عن الشخصيّة في الروايات هي سيطرة الراوي ، وتدخله المباشر في التقديم ، وسلطته الواسعة التي تبيح له التدخل في وصف الشخصيَّة ، ووصف مظهرها الخارجي ، والتعليق على ردود أفعالها ، وتفسيرها معتمداً التدرج في التقديم ، فينتقل من وصف ملامحها وهيئتها إلى طبيعتها وسلوكها وعلاقاتها بالشخصيّات الأخرى .أمّا الطريقة غير المباشرة فكانت محدودة في الروايات بعامَّة ، واقتصرت على التفسير الذاتي الذي تقترحه الشخصيَّة لسلوكها ، أو موقفها من الأحداث ، والنابع من رؤيتها الخاصَّة دون أن يكون في تقديمها لنفسها خروج عن النسق العام الذي رسمه الراوي لها .

يقودنا تقديم الشخصيَّة في روايات العجيلي اعتماداً على المقياس الكمّي والنوعي إلى التأكيد على سيطرة الطريقة التقليديَّة في تقديم الشخصيَّة ، في وصفها من مختلف الجهات ، حيث يقدم الرواي الشخصيّة ، ويمدُّ القارئ بكميّة كبيرة من المعلومات عنها بما يجعلها واضحة لديه ؛ لذلك فإنَّ تصرفّها في الرواية مرتكزٌ على ما قرّره لها الرواي . معتمداً في ذلك على مبدأ التدرج في تقديمها.

2- **الاسم الشخصي** :

يعدُّ الاسم الشخصي عاملاً من عوامل إيهام القارئ بواقعيَّة الرواية . ويسعى الروائي دوماً وهو يختار أسماء شخصيّاته ((أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها))[1] ؛ لذلك فقد عمد العجيلي على اختيار أسماء لشخصياته تميَّزت بسمات عديدة منها ؛ التنوّع والشمول والمطابقة . وهذه السمات تشكل حوافز مهمَّة في اختيار الاسم الشخصي في رواياته.

يتجلّى التنوّع في تخصيص كلِّ شخصيَّة باسم معيَّن ، ليحدّدها ويميّزها من غيرها ، فلا نجد في الرواية ذاتها اسماً واحداً لشخصيّتين ، ماعدا رواية " باسمة بين الدموع " حيث نجد اسم " سعاد " يطلق على شخصيّتين ؛ الأولى الراقصة ، والثانية زوجة الأستاذ عبد الحليم المحامي صديق سليمان . لكنَّ الاسم ذاته قد يتكرّر في أكثر من رواية ، فاسم " ندى " نجده في " المغمورون " وفي " أجملهنَّ " ، واسم " سعيد " في " باسمة بين الدموع " و في " أجملهنَّ " . و" نعمان " في " أزاهير تشرين المدماة " وفي " أرض السيّاد " . وجميع الأسماء مستمّدة من

1- بحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي" ، ص 247 .

الحياة المعاصرة (ندى ، هيام، نهاد ، سعيد ، سميحة ، نازك ، سليمان ، دلال ، سهيل ، أنور). وهي معروفة ، ومألوفة في المجتمع السوري في العصر الحديث .

كما أنّ التنوّع يتجلّى أيضاً في اختيار الأسماء الشخصيَّة من أسماء الرسل أو الصحابة والتابعين ، (سليمان ، عثمان ، عبد العزيز، زين العابدين ، أيوب) ، أو بالاكتفاء بالاسم فقط وهو الغالب، (سعيد ،نديم، هيام ، صفية ، ممدوح ، سلوى ، ياسمين ، حورية، أنيس ...) ، وفي قرن الاسم بالمهنة أو بالصفة العلميَّة ، (الملازم سامي ، المساعد نعمان ، الدكتور إلياس ، المهندس سليم ، المهندس أنور ، الأستاذ صبحي ، الدكتور عبد العزيز) ، وفي قرن الاسم بالمكانة الاجتماعيَّة التي يحتلها الشخص ،(سعيد آغا ، حليم بك ، زكي بيه) ، و يتجلّى التنوّع أيضاً في استعمال اسم دال على وظيفة الشخصيّة ، (المختار ، الفلاح ، الميكانيكي ، الدركي ، الخادمة ، الممرضة) أو اسم جنس مقروناً بياء المتكلّم (أمّي ، أبي ، والدي ، أختي) ، كما استعمل أسماء أجنبيّة للشخصيّات الأجنبيَّة ،(البروفيسور لوك ، سوزان ، فراو كونيش، فردريكا) ، وأسماء شائعة في البيئة المصريَّة في " قلوب على الأسلاك " و" ألوان الحب الثلاثة (زكي ، نازك). وهنالك أسماء مستمدّة من طبيعة المكان في " المغمورون " ، (هدلة ، جابر المبروك ، محمد الخليف) ، وهي مناسبة لأنّها شائعة في منطقة الفرات . وهذا ما يؤكّد اتّجاه العجيلي في مسألة التسمية إلى استعمال الأسماء المستمدة من واقع الحياة المعاصرة ، والأسماء التقليديَّة التي مازالت مستعملة في الوقت الراهن .

يقودنا الحديث عن صفة التنوّع في اختيار الأسماء وشمولها في استخدام جميع الوسائل الممكنة إلى رغبته في جعل أسماء شخصيّاته متناسبة مع مسميّاتها ، وهذا ما نلحظه في أسماء الشخصيّات الرئيسة في الرواية بالدرجة الأولى ، وإن كان اسم الشخصيَّة وحده لا يكفي ولا يعني دوماً إلا ما يعنيه الدَّال في العلامة اللغويَّة ،لتكتسب مضمونها وهيئتها وسماتها النفسيَّة في ذهن القارئ عبر الجمل المتصلة بها في النص ، فاسم " طارق عمران" في قلوب على الأسلاك " مناسب تماماً للشخصيَّة التي تأتي زائرة إلى دمشق ؛ لتعمل في المؤسسة الهندسيَّة والعمرانيَّة ، واسم عمه " عبد المجيد عمران " مناسب أيضاً بدلالة كلمة " المجيد " وما تنضوي عليه من معاني المجد والسمو ، وأيضاً اسم " هدى " يناسب طبيعتها الهادئة والرصينة التي اتّصفت بها ، و"ماجدة " مناسب لطبيعتها الثائرة الساعية نحو أحلامها ورؤاها ، ونهاد مناسب للتعبير عن جمال الشخصيَّة وأنوثتها التي تعوّل عليها في اقتناص قلوب الرجال ، و " صفيَّة " مناسب أيضاً للتعبير عن صفاء روحها بما يفضي إلى تعلّق طارق بها أكثر من غيرها ، كما نلحظ هذه المناسبة أيضاً في اسم " ندى " في " المغمورون " – على وجه التحديد– بما يناسب رقتها

وجمالها الذي يثير الفضول في عملها في منطقة جرداء ؛ تلتهب بها أشعة الشمس ، وتثير الرياح الجافة الغبار .ونجد أيضاً هذه المناسبة في اسم " باسمة " في " باسمة بين الدموع " الذي يتناسب وطبيعتها الرافضة للحزن على الرغم من المصائب و الأحزان التي تحيط بها من كلِّ جانب . على أننا لا يمكن أن نربط بين مناسبة الأسماء للشخصيّات ، وإن جاء بعضها معبّراً وموحياً بسلوك الشخصيّة وطبيعتها وملامحها الخارجيَّة .

يمكن القول : إنَّ العجيلي حرص على تسمية شخصياته بأسماء شائعة في الحياة المعاصرة على الرغم من أن بعضها كان تقليدياً ، أو ذا بعدٍ تاريخي أو ديني أو مستمداً من طبيعة المكان. وتنوّعت الأسماء في الروايات ، واشتملت على مختلف الأنماط الاسميَّة ، وإن تكرّر بعضها في أكثر من رواية ، كما سعى إلى مطابقتها لواقع الشخصيَّة ، وبيئتها المكانيَّة ، ومناسبة الاسم لطبيعة الشخصيَّة وهيئتها الخارجيَّة في بعض الحالات ، ولاسيّما الشخصيّات الرئيسيَّة في الروايات .

3- **تصنيف الشخصيّة**

يمكن تقسيم الشخصيّات إلى نوعين ؛ شخصيّات رئيسيَّة ، وشخصيّات ثانويَّة بوصفها خطوة إجرائية أولى تساعد على فهم طريقة بنائها ، وتشكيلها في أعمال العجيلي الروائيَّة بعامَّة، ويمكن اعتماد التقسيم الذي قام به د.نضال الصالح لشخصيات الروايات ، في معرض دراسته للتفاعل النصي في روايات العجيلي . حيث قام بتصنيفها في أربعة حقول مركزيَّة: [1]

1- **شخصيّات رئيسيَّة ذكوريَّة** : سليمان عطا الله في " باسمة بين الدموع "، ونديم السباعي في " ألوان الحب الثلاثة " ، و طارق عمران في " قلوب على الأسلاك " ، و الملازم سامي في " أزاهير تشرين المدمّاة " ، عثمان في " المغمورون " ، و أنور في " أرض السيَّاد " ، و سعيد في " أجملهن " .

2- **شخصيّات رئيسيّة نسويَّة** [2]: باسمة \ ناتاشا في " باسمة بين الدموع " و صفيَّة و نهاد في

1- ينظر: الصالح ، نضال : " من التخييل إلى التأويل – دراسات في الرواية العربيَّة ونقدها " ، نون 4 للنشر والطباعة والتوزيع ، حلب ، ط1 ، 2007 ، ص 11-12 .

2- وضعنا شخصيَّة " نهاد "في قلوب على الأسلاك و" ياسمين " في تصنيف الشخصيات الرئيسيَّة النسويَّة بخلاف تصنيف د. نضال الصالح .الذي عدّهما شخصيات ثانويَّة ، لأنهما يؤديان دوراً مهمّاً في تكوين الطبقة الاجتماعيَّة ووعيها .

" قلوب على الأسلاك " و سميحة في " ألوان الحب الثلاثة " و سلوى و والممرضة ياسمين في"أزاهير تشرين المدمّاة " و ندى في " المغمورون " و شهيناز وسميرة في " أرض السيّاد " و سوزان في " أجملهنّ " .

3- **شخصيَّات ثانويَّة ذكوريَّة :** وهي كثيرة، يقوم بعضها بدور فاعل في الروايات مثل الدكتور إلياس وسعيد بك وحليم وحسين أبو عمشه والرقيب إسماعيل في " باسمة بين الدموع " ، و المصري عادل بك والدكتور حمدان التلي والشاب صفوان في " ألوان الحب الثلاثة " و عبد المجيد وأحمد بك وحليم بك وأبو سامي والد هدى وشخصيات مقهى البرازيل والحانة في " قلوب على الأسلاك "، و أبو عثمان والمهندس سليم وأنيس في " المغمورون " وشكيب مجد الدين وصبحي زيدان وأمير غزلان والحاج نعمان وسهيل و ربيع في " أرض السيّاد " و عبد العزيز والبروفسور لوك في " أجملهنَّ " .

4- **شخصيَّات ثانويَّة نسويَّة :** سعاد زوجة الأستاذ عبد الحليم وهيام والراقصة " فردريكا " في " باسمة بين الدموع " ، وسوزانا ونازك وبارعة في " ألوان الحب الثلاثة " ، و هدى و وماجدة في " قلوب على الأسلاك " ، و هدلة أم عثمان وجورجيت وفريال وحورية في " المغمورون " ، ودلال ابنة الحاج نعمان و السكرتيرة أسمهان وأم منير زوجة صبحي في " أرض السيّاد ، و ندى وصوفيا وماريا في " أجملهنَّ " ، وغيرها من الشخصيّات التي يصعب حصرها لضآلة وجودها وضمور حركتها في العمل الروائي .

يعدُّ تصنيف الشخصيّات مطلباً ضرورياً لفهم طريقة بنائها ، وتشكيلها ، وتفاعلها مع الأحداث . وقد قام غريماس(A.J.Greimas) بتقديم فهم جديد للشخصيّات ، حيث رأى أنه ((ليس من الضروري أن تكون الشخصيّة هي شخص واحد))[1] ، وهذا ما حدا به إلى الاعتقاد بأنَّ الشخصيَّة تتّخذ مفهوماً شموليّا يهتمُّ بدور الشخصيَّة لا بالذات ؛ وبذلك فإنَّ ((الأعداد الهائلة للشخصيّات داخل السرد يمكن لها أن تخضع لقواعد الإبدال وأنَّ صورة واحدة ، حتّى داخل نتاج أدبي ، يسعها استيعاب شخصيّات مختلفة)) [2] . وهذا ما يؤكّد أنَّ النقد البنيوي اهتمَّ بدراسة الوظائف التي تقوم بها الشخصيّات عبر تصنيفها في نماذج متعدّدة ، ويقوم كلٌّ نموذج بتأدية وظيفة محدّدة في العمل الأدبي . وقد اتّجه النقّاد إلى اعتماد التصنيف الثنائي للشخصيات

1- لحمداني ، حميد :" بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " ، ص 51 .

2- بارت ، رولان : النقد البنيوي للحكاية ، ترجمة : أنطوان أبو زيد منشورات ، عويدات ، بيروت – باريس ، ط1 ، 1988 ، ص 126.

(رئيسية \ ثانويّة ، بسيطة \ مركّبة ، مدوّرة \ مسطّحة) [1]. في حين أنَّ بعض النقّاد اتّجه إلى التصنيف الثلاثي ، مستفيداً من محاولات النقّاد في الغرب كما فعل حسن البحراوي في دراسته للشخصيّات ، معتمداً على آراء نور ثروب فراي وتودوروف وفيليب هامون وغيرهم ، وقـام بتصنيف الشخصيّات إلى شخصيات جاذبة، والشخصيَّة مرهوبـة الجانـب ، والشخصـيّة ذات الكثافة السيكولوجية[2].

ينهض في هذا السعي إلى تصنيف الشخصيّات مطلب ضروري في دراسة بنائها ، ينبـع من ضرورة الربط بين الشخصيَّة بوصفها فرداً والطبقة الاجتماعيَّة التي ينتمي إليها بما يسـاهم في توضيح دورها في تشكيل وعي الطبقة ، والتعبير عن الرؤيا إلى العالم التي يحتضنها العمل الروائي ؛لأنَّ ((وعيها جزء من الوعي الجماعي، ولأنَّ رؤياها للعالم هي رؤيا الفئة الاجتماعيَّة التي ينتمي الروائي إليها)) [3] ؛ لذلك فإنَّ أيَّ تصنيف يجب أن يضع في عين الاعتبار وظيفـة الشخصيَّة في الطبقة الاجتماعيَّة وعلاقاتها التي تربطها بغيرها .

لا يمكن التقليل من خطورة هذه الخطوة وأهميَّتها ، فدراسة الشخصـيّات مـن الناحيَّـة الشكليَّة مهمَّة ، ولكن بالدرجة التي تساهم في الوقوف على قدرة الشخصيَّة في التعبير عن وعي الجماعة . والتصنيف الذي قدّمه سمر روحي الفيصل للشخصيَّة مناسب ؛ لأنّه تصـنيف كـافٍ شكليّاً حيث قسّم الشخصيّات إلى ثلاثة نماذج يضمُّ : الشخصيّة الجاذبة ، والشخصيَّة المنفِّـرة ، والشخصيَّة التابعة[4]، على أن ترتكز هذه الخطوة على دراسة الوظيفة الاجتماعيّة للشخصـيَّة ، ودورها في تشكيل الرؤيا في بنية العمل الروائي.

3-1 - **نموذج الشخصيَّة الجاذبة** :

تحظى الشخصيَّة الجاذبة باهتمام كبير في الرواية بما تمتلكـه مـن عناصـر جـذب ، وباستئثارها بصفة أو ميّزة تنفرد بها عن بقية الشخصيّات ، وتميز مظهرها أو أفعالها وسلوكها وعلاقاتها المؤثّرة في غيرها . والشخصيَّة الجاذبة هي التي تكون محطَّ أنظار الجميع ، والأجدر

1- ينظر : مرتاض ، عبد الملك : " في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد" ، ص 99.

2- ينظر : البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي" ، ص 265 – 268 .

3- عزّام ، محمّد : " شعريَّة الخطاب السردي" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2005 ، ص 18 .

4- ينظر : الفيصل ، سمر روحي : " بناء الرواية العربيَّة السوريّة " ، ص 89 –90 .

بمتابعة القارئ لها . وتميّزها عن غيرها يجعلها قادرة على التأثير منطلقة مما تملكه من ميزات، وملامح خاصّة . ويقودنا هذا إلى البحث عن هذه الشخصيَّة في الروايات بما يجعلها فاعلة في الطبقة الاجتماعيَّة المعروضة تحت الضوء في العمل الروائي . ويمكن تمييز عدد من الشخصيّات الجاذبة في روايات العجيلي ، ففي كلِّ رواية هنالك عدد من الشخصيّات المؤثّرة بما تمتلكه من خصائص.

يشكّل **(الشاب)** نموذجاً للشخصيَّة الجاذبة في روايات العجيلي ، إذ لا تخلو رواية من شخصيّة ذكوريَّة شابَّة تمتلك كلَّ مقومات الشباب من قوَّة شاعريَّة ، ووسامة ، واهتمام بالمظهر الخارجي، وسحر وجاذبيَّة خاصَّة تثير عواطف النساء ، ويترجحَّ عمر هذه الشخصيَّة بين عقدين؛ العشرينيات والثلاثينيات ، فسليمان عطا الله ((بلغ الثانية والثلاثين من عمره أو أنّه في سبيل بلوغها ، طويلاً ، ذا قامة رياضيَّة ...كانت عيناه عسليتان وشعره أميل إلى الشقرة ، ناعماً... وتسيل لنعومته شعرات طوال على جبينه كلّما حرّك رأسه فلايني يرفعها عن عينيه بيده اليسرى ، فكانت هذه الحركة إحدى صفاته الواسمة تلازمه دوماً))[1]. وهذه الصفات التي يتميَّز بها سليمان ، هي ذاتها التي نجدها عند طارق عمران الذي قدم دمشق وهو في الرابعة والعشرين من العمر[2]؛ شاعر وشاب طويل ، ذو قامة رياضيَّة . ونديم الساعي كان شاباً فتيّاً كأنضر ما يكون عليه الشباب ، والملازم سامي شاب في الخامسة والعشرين من العمر[3] ، وأنور شاب متخرّج حديثاً من الجامعة طويل ، وذو سمرة جاذبة على حد تعبير شهيناز[4] ، وسعيد في " أجملهنَّ " شاب في الثامنة والعشرين من العمر ، معتدل القامة ، أسمر اللون ، جذاب الملامح ، ذلق اللسان [5]. وهذه الصفات التي يتميَّز بها الشاب في الروايات جميعها تشكّل عاملاً مؤثّراً يتضافر مع غيره من العوامل التي تميّز الرجل – الشاب ، فهم جميعاً ينتمون إلى حلب وريفها ، لكنَّ ((الفضاء الجغرافي الذي يتحرّك فيه معظمهم أيضاً ، والذي تبرز فيه ، ومن خلاله ، قدراتهم العمليَّة ونشاطهم السياسي ليس حلب التي ينتمون إليها ، بل دمشق))[6]، كما أنَّ المنبت الريفي يسهم كثيراً في تأطير صورة الشاب الذي يمتلك المواصفات التي تؤهّله

1- " باسمة بين الدموع " ، ص35 .

2- " قلوب على الأسلاك " ، ص 14 .

3- " أزاهير تشرين المدمّاة " ، ص 26 .

4- " أرض السيّاد" ، ص29 .

5- " أجملهنَّ " ص 21 .

6- الصالح ، نضال : " من التخييل إلى التأويل – دراسات في الرواية العربية ونقدها " ، ص 13.

لاقتحام عالم المدينة ، والتأثير فيه ، وإغراء الفتيات والنساء على اختلاف أعمارهنَّ ومستوياتهنّ الاجتماعيَّة، فالشاب في جميع الروايات محطُّ أنظار النساء اللواتي ، فسليمان على علاقة بسعاد الراقصة وبباسمة وتحت تأثير محاولات سعاد زوجة صديقه عبد الحليم التي تحاول إغـواءه دوماً والإشارة إلى جاذبيته ووسامته ، وطارق عمران كان مثار إعجاب النساء ، كما تصفه هدى بقولها : ((لم تمض أسابيع حتَّى أحاطت بك المعجبات من كلِّ الأعمار)) [1]، ونديم الساعي الذي تصفه سميحة ، فتقول : ((أنت شاب لامع ، تعوّدت أن تشير إلى الفتيات، وربّما إلى نساء ذات أزواج ، فيرتمين بين ذراعيك بلا تردّد))[2] ، وأنور في أرض السيّاد محطَّ أنظار شهيناز التي تعوّل على سمرته الجاذبة في إغواء النساء ، ويؤكّد رأيها صبحي في قوله لأنور: ((أنت لا تدري بماذا تتحدَّث عنك البنات في جناح العازبات في مديريتنا))[3]. وهذه الميزة التي يتّصف بها جميع الشباب تبدو واضحة في سعي النساء وراءهم ((وفي مبادرتهن إلى إقامة علاقات جنسيَّة معهم ، هنَّ يبادرن إليها ، أو يبتكرن المصادفات ما يمكّنهن من ذلك ، وما يروي ظمأهنَّ إلى الفحولة بمعناها الذكوري التي تبدو مميّزة لهم دائما))[4] .

يضاف إلى هذه السمات أنّ نموذج البطل – الشاب مثّقف وأديب ، يتذوّق الشعر ، وقد ينظمه مثل طارق عمران . ويتميّز بسعة الاطلاع ، والمعرفة في مختلف جوانب الحياة والفن والعلم والفلسفة والتاريخ وعلم الاجتماع .

إنَّ نموذج البطل – الشاب يكتسب أهميَّته في الرواية بما يمتلكه من عوامل جاذبة ، كما يوضّح بعلاقته مع بقيَّة الشخصيّات ملامح مهمّة في الطبقة الاجتماعيَّة ، فالصفات التي يتميّز بها سليمان تجعل منه في نظر المجموع بطلاً قادراً على التغيير ، وطارق عمران فرد فاعل في الطبقة البرجوازيَّة قادر أن يدخل في صميم تلك الطبقة ، والتأثير في العلاقات الناظمة لها ، ورصد ملامح صورتها ، والتعبير عن وعيها وتكوينها الطبقي ، وأنور يمتلك الجاذبيَّة التي تسمح له بالدخول في صميم الطبقة المخمليَّة في حلب ، وكشف طبيعتها

نموذج آخر للشخصيَّة الجاذبة في روايات العجيلي وهو **(المرأة)** ، حيث تلعب المرأة دوراً مهمّا في الروايات ، بما يسبغه الراوي عليها من صفات تبدو واحدة في الروايات جميعها،

1- " قلوب على الأسلاك " ، ص 163 .

2- " ألوان الحبّ الثلاثة " ، ص 24 .

3- " أرض السيّاد " ، ص 133 .

4- الصالح ، نضال : " من التخييل إلى التأويل – دراسات في الرواية العربية ونقدها" ، ص 15.

فهي جميلة الملامح ، تمتلك سمة تميّزها من بقية الشخصيّات النسويَّة ، وجمالها هو العامل الأهم في جعلها شخصيّة جاذبة ، كما أنَها على درجةٍ من الوعي والثقافة ، وتنتمي إلى الطبقة الارستقراطيَّة، أو إلى أسرة مكتفية ماديّاً ، وذات مكانة اجتماعيَّة ، إلاَّ أنّها على جمالها ، وحسن مظهرها تختصُّ بسمة جاذبة أخرى ، وهي التمرّد والرغبة في العيش بحريَّة تصل حدَّ الانفلات، فباسمة جميلة تتميّز بطريقة تصفيفها لشعرها ،((فقد كان مجدولاً ضفيرة محيطة بالرأس))[1] ، وبعينيها اللتين ((كانتا واسعتين ، يبدو اتساعهما غريباً في امتدادهما عرضاً كأن ملتقى أجفانهما كائن في الصدغين، لا في الوجه))[2] ، كما أنَّها مندفعة وثائرة على قوانين مجتمعها الظالمة ، وتحلم بسليمان زوجاً لها ، وبطلاً قادراً على تغيير وجه حياتها ، وتتميّز صفيَّة بروح الثورة والتمرّد برفضها لمشروع التلفريك ، وسعيها الحثيث إلى إيقافه ، فضلاً عن جمالها المميز ، والذي تشترك به مع بقيّة الشخصيّات النسويَّة في " قلوب على الأسلاك " مثل نهاد ، وماجدة ، وهدى التي تبدو جميلة على الرغم من التباين في جانبي وجهها حينما تبتسم ، ((بل إنّه يكسبه طابعاً خاصّاً يفرده من بين الوجوه الجميلة))[3] ، وسوزانا في ألوان الحب الثلاثة ((بيضاء البشرة فيما عدا وجهها المورد ، ذات عينين عسليتين ، وشعر قليل الميل إلى الشقرة))[4] ، ونازك في الرواية ذاتها ، جميلة جدّا ، فقد((كان شعرها كستنائياً سبطاً ومحياها ورديّاً وكانت عيناها خضراوين وقامتها الطويلة دقيقة))[5] ، وندى في " المغمورون " ((عبلة القد ، قوامها فوق القصير ودون الطويل ، حنطيَّة البشرة في تورّد))[6] ، و لشهيناز في " أرض السيّاد " ((وجه صبوح لم تتسلل إلى بشرته التجاعيد))[7] ، أمَّا سوزان في " أجملهنَّ " فهي ((مليئة الجسم ملاءة تناسب طول قامتها، وجهها المدوّر يتفجّر صحة تحت البشرة الورديَّة والبرونزيَّة))[8] . وهذا الجمال الذي يميّز " المرأة " يسهم في جعلها محطَّ الأنظار، ومثار إعجاب الرجال ، كما أنَّ الجمال يتضافر مع ثقافة ووعي يسهم في تشكيل ملامحها ، ويقوّي عنصر الجذب الذي تمتلكه ، والذي يصرُّ عليه العجيلي في جميع الروايات.

1- " باسمة بين الدموع " ، ص 31 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 30

3- " قلوب على الأسلاك" ، ص 21 .

4- " ألوان الحب الثلاثة" ، ص 35

5- المصدر السابق نفسه ، ص 8

6- " المغمورون " ، ص 16 .

7- " أرض السيّاد" ، ص 23 .

8- " أجملهنَّ " ، ص 13- 14 .

إنَّ المميّز في نموذج " المرأة " أنّ النساء جميعهنَّ متحرّرات يسعين وراء رغباتهنَّ دون أن يصاحب هذا السعي أدنى شعور بالذنب ، بدءاً من باسمة التي تــزور ســليمان فــي شــقته وتطارحه الغرام، مرورا بنهاد وماجدة وصفيَّة ، وندى في المغمورون التي تطلب من عثمــان بشكل صريح أن يقبّلها ، و شهيناز التي تبادر إلى تقبيل أنور، وسوزان التي تستســلم لجاذبيــة سعيد وفحولته . وهذه الملامح المميّزة لنموذج المرأة تسهم هي الأخرى في بلورة وعي الطبقــة حيث تعوّل المرأة على جمالها بوصفه عنصراً جاذباً للرجل ، وتستخدمه لتحقيق أحلامها كمــا تفعل نهاد . لكنَّ التمرّد هو الذي يشكّل العنصر الأكثر أهميَّة في هذا المقام ؛ لأنّــه يبــرز لنــا التطوّر في شخصيّة المرأة وسعيها على الاستقلاليَّة ، والعيش بحريَّة على الرغم من أنَّ أغلب الروايات لم تنه الحب بالزواج، ووقفت بالمرأة عند علاقات الحب والغرام الواسعة ، مما يجعل الجنس عاملاً محدّداً لجاذبية المرأة في الروايات ، وسواء أكانت المرأة حيَّة فــي الروايــة ، أو خياليَّة مثل نازك في ألوان الحبَّ الثلاثة فإنَّ سرّ جاذبيتها نابع من البعد الجنسي الذي تستند إليه العلاقات بين الرجل والمرأة في الرواية .

يضاف إلى نموذج البطل – الشاب ، والمرأة نماذج لشخصيّات جاذبة ، مثل ؛ نمــوذج الجندي في " أزاهير تشرين المدمّاة " ، ونموذج الطبيب في " باسمة بين الدموع " و" أجملهنَّ "، والفلاح في " المغمورون " إلاّ أنّها نماذج جاذبة من زاوية مختلفة تتعلّق بالموضوع الخــاص لكلّ راوية . وهذا ما يجعل من نموذج الشاب البطل ، والمرأة نموذجين جاذبين قادرين علــى رصد تفاصيل العلاقات بين الرجل والمرأة ، وطبيعة كلّ منهما بوصفهما أفراداً في بنية الطبقة الاجتماعيَّة التي يصدر عنها العمل الأدبي .

3-2- **نموذج الشخصيَّة المنفّرة** :

إنَّ وجود الشخصيَّة المنفّرة أمر ضروري ومنطقي في الوقــت ذاتــه ، فوجودهــا لازم لإشعال الصراع ، و((لأنها تمتلك سلطة ماديّة تعوق تحقيق الأهداف التي تسعى إليهــا القــوّة الجاذبة))[1] ، كما أنّ وجودها مهم في تشكيل وعي الطبقة الاجتماعيّة ، فهي تساهم في رصــد ملامح الطبقة ووعيها ؛ لأنّها منفّرة من جهة وقوفها في الطرف المقابل للشخصــيّة الجاذبــة ، لكنّها مؤثّرة من جهة رصد أشكال وعي الطبقة الاجتماعيَّة التي تنتمي إليها هي الأخرى ، فسعيد

1- الفيصل ، سمر روحي :" بناء الرواية العربيَّة السوريّة " ، ص 134 .

بك في " باسمة بين الدموع " ، الإقطاعي ، يمثّل القوى الرجعيَّة التي كانت متحالفة مع الفرنسيين التي غيّرت مظهرها ولقبها من آغا إلى بك ينتمي إلى ذات الطبقة التي ينتمي إليها سليمان عطا الله[1] ، ومشاركته في الوزارة مع حزب سليمان تصوّر الواقع السياسي للمجتمع السوري في فترة الخمسينيات ، وعبد المجيد عمران الذي يشكّل نموذج البرجوازي المتحدّر من أصول إقطاعيَّة يشكّل نموذجاً منفّراً في سعيه لتنفيذ مشروع التلفريك بأيَّة طريقة ، وبآرائه الغريبة في الهروب من الوطن ، واستخدام الفن وسيلة للكسب وغيرها من الآراء تجعل منه شخصية منفّرة ، إلا أنّها لازمة في تكوين وعي الطبقة البرجوازيَّة . وهذين النموذجين يشكّلان السلطة المهيمنة التي تتّخذ أشكالاً مختلفة منها ؛ (الرجعي – الوطني) في " باسمة بين الدموع " ، و(الإقطاعي – البرجوازي) في قلوب على الأسلاك ، و(المتنفّذ) مثل أمير غزلان في " أرض السيّاد " . وزكي بيه في " قلوب على الأسلاك . والمميّز أنَّ نموذج الشخصيَّة المنفّرة على الرغم من امتلاكه القوّة إلاَّ أنه يستغلها لتحقيق مصالحه ، ويسعى إلى تنفيذها مهما كلّف الأمر ، وهي جميعها تدور في فلك السياسة والسلطة التي تمتلكها بتغلغلها في أجهزة الدولة ونفوذها السياسي .

أمّا على الصعيد الاجتماعي ، فتطالعنا شخصيّة سعاد زوجة عبد الحليم في " باسمة بين الدموع " بوصفها نموذجاً لشخصيَّة المرأة الشبقة التي تركض لاهثة وراء رغباتها دون أن تقيم وزناً لوضعها الاجتماعي بوصفها امرأة متزوّجة ، بل تختار عشيقها ، وتغويه بما تمتلكه من جمال وسحر .

إنَّ الشخصيّات المنفّرة في روايات العجيلي تلعب دوراً مهمّاً في تسليط الضوء على الطبقة الاجتماعيَّة التي يمثّلها العمل الروائي ، وتسهم هي الأخرى في بلورة وعيها ، والتدليل على تكوينها الطبقي المميّز لها .

3-3 - **نموذج الشخصيَّة التابعة** :

تشكّل الشخصيات التابعة في الروايات المجتمع الذي تتحرّك به الشخصيّات الرئيسة ، و((تتصف هذه الشخصيَّة بالحاجة إلى التبعيَّة والدوران في فلك شخصيَّة جاذبة أو منفّرة ، ومن

1- " باسمة بين الدموع " ، ص 85 .

ثمَّ تفتقر إلى استقلاليَّة الشخصيَّة والموقف)) [1]. وتساهم بوجودها في تشكيل الحـدث ، وفـي تفسير سلوك الشخصيّة الجاذبة أو المنفّرة ، وفي تشكيل الطبقة الاجتماعيَّة . ويكثر هذا النموذج في روايات العجيلي بعامَّة ، ونجدها حاضرة بمختلف أشكالها ، على اختلاف أدوارها التي تقوم بها . والشخصيّات الثانويَّة الذكوريَّة والنسويَّة السابقة التي أشرنا إليها تمثّل نموذج الشخصـيّة التابعة . ويصعب إحصاؤها جميعا في الروايات، إلاَّ أننا نقف عند دورهـا فـي الروايـات ، فشخصيَّة الطبيب إلياس في " باسمة بين الدموع" تسهم في تفسير سلوك سـليمان ، وتوضـيح عواطفه ، وتسوّغ علاقة الحب بينه وبين هيام ، فكلامه عن مناسبة هيام لتكون زوجةً لسليمان ، كان سبباً في دفع الأحداث نحو الأمام ، وشخصية حسين أبو عمشه تقوم بـذات الـدور حيـث توضّح موقف سليمان ، وعلاقته بسعيد بك خصمه الشخصي ، وتضيء واقع حياته في بلدتـه الصغيرة ، وطبيعة المشاكل التي كانت تسحبه إليها . أمّا عبد الحليم زميله وصـديقه يشـكّل نموذجاً للشخصيّة التابعة ، فحديثه مع سليمان يساعد في توضيح موقف سليمان مـن الوضـع السياسي ، وتشكيل الوزارة القادمة ، وطبيعته القائمة على رفض القيم الفاسدة والسـلوك غيـر الأخلاقي لبعض قادة حزب . وفي قلوب على الأسلاك ، تسهم شخصـيّات مقهـى البرازيـل والخمّارة (ممدوح ، بدر الدين ، زين العابدين ، زهير ، فؤاد ، زاهد ، عمر) في تفسير منطق الأحداث ، وإضاءة الظروف السياسيَّة التي تعصف بالبلاد عشيّة الانفصال . أمَّا شخصيَّة أنيس وحوريَّة في " المغمورون" فتقوم بذات الدور حيث تضغط على ندى، وتحـاول سـحبها إلـى طبقتها بالمغريات التي تقدّمها لها ، بما يسهم في إضاءة الصراع الطبقي في الرواية ، فندى التي كانت عازمة على المضي وراء تمرّدها ، ورغبتها في كسر هذا الحاجز تنهار أمام المغريـات التي تقدّمها لها طبقتها ممثّله بهما .

تسهم الشخصيّة التابعة في تشكيل الطبقة الاجتماعيَّة على اختلاف أبعادهـا وملامحهـا ؛ فالفلاحون في " المغمورون " ، وفي " أرض السيّاد " هم الطبقة التي تتعرّض لهـا الروايـة ، وترصد وعيها، وتضيء تكوينها الاجتماعي والمعرفي والمعيشي . أمّا شخصيّات " قلوب على الأسلاك " فتسهم في إضاءة وعي الطبقة البرجوازيَّة ، وتفسير موقفها وسلوكها في تلك الفترة ، و تقوم شخصيّات " باسمة بين الدموع " بذات الدور في إضاءة واقع المجتمع السوري بعامَّـة ، والدمشقي بخاصّة ، والوقوف على طبيعة تلك المرحلة اجتماعيّا وسياسيّاً . وشخصيّات " أرض السيّاد " تسهم في تصوير الفساد الاجتماعي ، وسلطة المتنفّذين في سلب قوت الفقراء والضعفاء،

1- الفيصل ، سمر روحي : " بناء الرواية العربيَّة السوريّة " ، ص 137.

والتلاعب بقوانين الدولة ، وتسييرها بما يناسب مصالحهم . وهـذا الـدور الـذي تقـوم بـه الشخصيّات التابعة يجعلها ضروريَّة لإضاءة واقع الطبقة الاجتماعيَّة وتشكيل وعيهـا الفعلـي المستند إلى فهمها لظروفها كافَّة .

إنَّ الشخصيّات التابعة في روايات العجيلي كثيرة ، ويصعب حصرها ، والإحاطـة بهـا والوقوف على دور كلّ منها ، لكنَّها جميعاً تسهم في تشكيل المجتمع الروائي ، فتفسّر الأحداث، وتوضّح سلوك الشخصيّات الجاذبة والمنفّرة ، وطبيعتها النفسيَّة ، وتشكيل الطبقـة الاجتماعيَّـة التي تتناولها الرواية .

الخلاصة :

توقَّف البحث في هذا الفصل عند بناء الشخصيَّة الروائيَّة في روايـات العجيلـي ، فهـي المكوّن الذي يميّز الأجناس السرديَّة من غيرها من الأدب ؛ لذلك فقد اعتنـى الأدبـاء برسـم ملامحها ، وهيئتها الخارجيَّة ، وصفاتها النفسيَّة والجسديَّة . أمّا النقد البنيوي فقد عدَّ الشخصـيَّة عنصراً من عناصر الخطاب الروائي ، وأنَّ أهميّته تنبع من الدور الذي تقوم به الشخصيَّة فـي الخطاب الروائي ، ورأى أنَّ التشابه بين الشخصيّة الروائيّة والشخصيَّة الحقيقيّة هو تشابه شكلي فقط ، فالشخصيَّة كالعلامة اللغويَّة ، تتألف من دال يمتلئ تدريجيّاً خلال قراءة النص بالمـدلول الذي يميّزها ، ويوضّح صورتها كما في محاولات فيليب هامون و وغريمـاس و تـودوروف ورولان بارت وهنري جيمس وبروب، وهي في جميعها تنظر إلى وظيفة الشخصيَّة ودورها في العمل الأدبي . أمّا البنيوية التكوينيَّة ، فقد نظرت إلى الشخصيَّة بوصفها تحمل فكـر الطبقـة الاجتماعيَّة ووعيها ؛ لأنَّ الشخصيَّة لا تعدو أن تكون وسيلة فنيَّة تعبّر عن رؤيـا إلـى العـالم يحتضنها النص الأدبي .

انصرف البحث في جزئه الأول إلى تقديم الشخصيَّة ، وقد اعتمد على المقياسين اللـذين وضعهما فيليب هامون ؛ المقياس الكمي الذي ينظر إلى كمية المعلومات المقدمة عن الشخصيَّة ، والمقياس النوعي الذي يهتمّ بمصدر هذه المعلومات . ولاحظ أنَّ الراوي قدّم معلومات وافيـة عن شخصيّات الرواية ، ولاسيّما الشخصيّات الرئيسيّة ، فرسم ملامحها ، وصـفاتها الجسـديَّة والنفسيَّة ومشاعرها وأفكارها ، حيث كان يقدّم كميّة كبيرة من هذه المعلومات في البداية ، ويقدّم الباقي مقسَّطاً في عرض الرواية . أمّا مصادر المعلومات فقد تنوّعت هي الأخـرى ، ولكنّهـا كانت في الغالب تقدّم بطريقة غير مباشرة عبر الرواي العالم بكلِّ شيء ، وهذا ما يبدو واضحاً بشكل كبيرٍ في الروايات التي اعتمدت السّرد بضمير الغائب . أمّا المعلومات المقدّمة بوسـاطة

الشخصيّة ذاتها أو الشخصيّات الأخرى في الرواية فهي قليلة جداً ، بما يؤكّد أنَّ الــرواي كـــان يمتلك سلطة واسعة في تقديم الشخصيَّات ، فيبيح لنفسه التعريف بها ، وبسلوكها ، وأهوائهـــا ، وأفكارها . ونادراً ما يتنازل للشخصيّات للقيام بهذه المهمّة .

أمّا الجزء الثاني من البحث ، فعني بدراسة الاسم الشخصي الذي يؤكّــد علـــى حـــرص العجيلي على اختيار أسماء لشخصيّاته مستمدة من الحياة المعاصرة . وقــد تميــزت الأســـماء بسماتٍ عديدة ، فهي متنوّعة وشاملة وتطابق الأسماء في الواقع بما يساعد على استمرار الإيهام بواقعيَّة الأحداث. فقد ظهر التنوّع باختيار اسم للشخصيَّة تنفرد به ، وتتميّز به من غيرها مـــن الشخصيّات ، ماعدا اسم " سعاد" الذي يسمّي به شخصيتين في " باسمة بين الدموع " ، كما قـــد يتكرر الاسم ذاته في أكثر من رواية مثل " سعيد " الذي نلحظه في " باسمة بين الـــدموع " و " أجملهنَّ " ، ويظهر التنوّع في اختيار الأسماء لشخصيّاته من أســـماء الرســـل والصـــحابة ، أو الاكتفاء بالاسم فقط ، أو اقتران الاسم بالمهنة أو بالمكانة الاجتماعيَّة ، أو اختيار أسماء دالة على وظيفة معينة وغيرها ، كما استخدم أسماء أجنبيَّة للشخصيّات الأجنبيّة، وأسماء شائعة في البيئة المصريَّة لتناسب بعض الشخصيّات في " قلوب على الأسلاك " و" ألوان الحب الثلاثـــة " بمـــا يناسب موضوع الرواية وأحداثها . وهذا ما يؤكّد تنوّع أســـماء الشخصـــيّات فـــي الروايـــات وشمولها، كما يؤكّد سعي الروائي إلى مطابقة أسماء شخصياته بالأسماء في الواقع . و حـــرص العجيلي على اختيار أسماء تتناسب مع شخصيّاته وطبيعتها دون أن يشمل هذا الحرص مجموع الأسماء في الروايات بعامَّة .

حلّل البحث في الجزء الثالث من هذا الفصل تصنيف الشخصيّات عبر تقسيمها إلى ثلاثة أصناف ؛ الشخصيَّة الجاذبة والشخصيّة المنفّرة ، والشخصيَّة التابعة . وقد تركّز اهتمام الروائي على الشخصيَّة الجاذبة التي ظهرت في الروايات عبر نموذجين هما ؛ الشاب ، والمرأة . حيث حرص العجيلي على توفير عنصر الجذب ، فبدا نموذج الشاب جاذباً يتميّز بصفاتٍ عديدة ، فهو أعزب ، في العقد الثاني أو الثالث من العمر، وسيم ، بهي الطلعة ، وهو مثار افتتان النساء به. أمّا نموذج المرأة فقد حرص العجيلي على إظهار جمالها وسحرها ، وثقتها العالية بنفسها التـــي تدفع بها نحو التمرّد على القوانين الناظمة لمجتمعها ، دون أن يكون في هذا الاندفاع خروج عن وعي الطبقة الاجتماعيَّة التي تنتمي إليها في معظم الروايات .

أمّا الشخصيَّة المنفّرة فكانت موجودة في الروايات بما يؤكّد سعي الروائـــي إلـــى تـــوفير الصراع في الروايات ، كما أنّ وجودها لازمُ لبلورة وعي الطبقة الاجتماعيَّة التي تنتمي إليها ، وهي تنتمي إلى ذات الطبقة التي ينتمي إليها مجموع شخصيّات الرواية . وما يميّز الشخصيّات

المنفّرة حرصها على الاستفادة من القوّة لتسيير مصالحها التي تعلو فوق كلِّ مصلحة ، وغالباً ما تكون ساحة الصراع هي السياسة والسلطة ، كما أنَّ الشخصيَّة المنفّرة هي شخصيَّة ذكوريَّة ماعدا شخصيَّة سعاد في باسمة بين الدموع التي تشكّل نموذجاً لشخصيَّة المرأة التي تلهث وراء رغباتها دون أن تقيم وزناً لعاطفة ، أو قانون اجتماعي .

إذا كان العجيلي قد اهتمَّ بنموذج الشخصية الجاذبة والمنفّرة ، فإنَّ اهتمامه بالشخصيَّة التابعة لم يكن واضحاً ، إلاَّ بما تقوم به من دور في تمثيل وعي الطبقة الاجتماعيَّة ، وهي تسهم في تشكيل الطبقة الاجتماعيَّة ورسم أبعادها وملامحها ، كما تساهم في تفسير الأحداث ، و رسم ملامح الشخصيات الرئيسة ، وإضاءة سلوكها وطبيعتها.

إنَّ الشخصيَّة الروائيَّة في روايات العجيلي بدت واضحة الملامح ، مرسومة بشكل يظهر صفاتها الجسديَّة والنفسيَّة ، وبما يعين القارئ على فهمها، وتفسير أفعالها انطلاقاً من موقعها الذي حدّده لها الروائي ، كما تؤكّد حرص الكاتب على إيهام القارئ باختيار شخصيّات من الواقع ؛ لذلك فإنَّ هذه الشخصيّات هي التي تعبّر عن فكر الطبقة الاجتماعيّة ، وإضاءة بنيتها ووعيها الخاص لظروفها الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيّة والفكريَّة .

الفصل الرابع :

بنية السَّرد الروائي

مدخل .

1- **الراوي** .

2- **الرؤية السرديَّة** (**التبئير**).

3- **أنماط السّرد** .

1- 3- **صيغة السّرد** .

2- 3- **صيغة العرض** .

4- **الوصف في السّرد** .

5- **نظام السّرد** .

6- **لغة السّرد** .

الخلاصـة .

مدخل:

يقوم السّرد بتجسيد الخطاب الروائي عبر تقديمه الحكاية بعد أن يغيّر في طريقة ترتيب أحداثها وزمنها ، انطلاقاً من تمييز البنيويين أنفسهم بين الخطاب والحكاية ، فالخطاب يقوم على الطريقة التي يتمُّ إيصال القصَّة والتعبير عنها ؛ وبذلك فإنَّ الرواية لا تكون مميَّزة بمضمونها فحسب ، بل بطريقة تقديم الحكاية المرويَّة ، ويتعلَّق ((بمجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل لكي يقدِّم القصَّة للمروي له))[1]. وهذه الوسائل المختارة من الراوي تؤكّد أهميَّته في السرد الروائي، ودوره في تقديم أحداث القصَّة وتحديد زاوية النظر ، والرؤيا التي يرغب في إيصالها إلى المروي له ، وهو طرف أساسي في الخطاب الروائي المكوّن من ثلاثة عناصر ، الراوي والسرد والمروي له .

يشكّل السرد مكوّناً مهمّاً في بناء الرواية ، فهو الذي يقدَّم المكوّنات الروائيَّة الأخرى كلَّها، فيسهم في تقديم المكان وتشكيل الفضاء الروائي ، وتقديم الشخصيّات ورصد ملامحها المميّزة لها ، إضافة إلى علاقته الوثيقة بالزمن عبر التلاعب بزمن الحكاية في التقديم والتأخير في الأحداث[2]. ودراسة السرد في روايات العجيلي تقتضي الوقوف على الراوي ، وزاوية النظر " التبئير " ، ونظام السرد وأنماطه ، ولغة السرد بما يسهم في توضيح بنية الراوية ، والعلاقة التي تربطها ببنية الطبقة الاجتماعيَّة.

1- الراوي :

يعدُّ الراوي الشخص الذي يروي الحكاية ، ويخبر عنها سواء أكانت حقيقيَّة أم متخيّلة . وهذا ما يجعله مسؤولاً عن سرد حكاية الراوية ، وبناء عالمها ، فهو ((الصوت الخفي الذي لا يتجسّد إلا من خلال ملفوظه))[3]. وهذا ما يجعله أداة أو مكوّنا من مكوّنات الرواية ، في حين أنَّ الروائي هو خارج الرواية فهو مؤلّف عالمها التخييلي ، ولا يظهر بشكل مباشر بل يفوَّض الراوي بالقيام بهذه المهمَّة . وهذا ما يجعل منه ((أسلوب صياغة ، أو أسلوب تقديم المادة القصصيّة ، وقناع من الأقنعة العديدة التي يتخفَّى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي))[4].

1- لحمداني ، حميد : " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " ، ص 46 .

2- ينظر : الفيصل ، سمر روحي : " بناء الرواية العربيَّة السوريَّة" ، ص 291 .

3- إبراهيم ، عبد الله : " المتخيَّل السردي "، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ، 1990 ، ص 61.

4- عزّام ، محمّد : "شعريَّة الخطاب السردي" ، ص 83 .

حظي مفهوم الراوي باهتمام كبير من النقّاد ، وسعى هنري جيمس (Henry James) منـــذ البداية إلى التمييز بين((الراوي العالم بكلِّ شيء والموجود في كلِّ مكان والذي يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين الراوي الذي ينبغي أن يتنازل عــن ســلطته الســرديَّة ، ويتــرك للشخصيّات فرصة الوجود المستقل))[1] . والملاحظ أنَّ العجيلي في رواياته اعتمد على الراوي العالم بكلِّ شيء ، فهو يعرف أكثر مما تعرف الشخصيّات ويستطيع الوصول إلى كلِّ مكــان ، والتعبير عما يدور في خلد الشخصيّات من أفكار وتصوّرات وأحاسيس ، فــلا يــرون إلاَّ مــا يريدهم أن يروه أو يعلموه . وهذا ما بدا واضحاً منذ الرواية الأولى "باسمة بين الدموع " حيث يتحكّم الراوي بطريقة عرض الحكاية فيقدّم ويؤخّر ، ويرصد ما يدور فــي ذهــن شخصــيّات الراوية ، و يعلم أكثر ممّا تعلم ، ويتدخل في تحديد حركتها ، وسلوكها النفسي والاجتمــاعي . يقول الراوي : ((فتح سليمان عينيه وتطلع إلى ساعته فوجدها العاشرة والنصف ...وظــنَّ أن ضوء المصباح هو الذي أيقظه ...أيقظته نظرات باسمة ...مال إلى يساره محاولاً أن يستند على الوسادة بمرفقه ...ولكنَّ ألماً في ظهره ثار...ذكره بأنَّ صلبه قــد أصــيب ظهــر اليــوم))[2]، فالراوي هنا عالم بكلِّ شيء ، ينقل ما يشعر به سليمان ويصوّر حركته الخارجيَّة عبر جملة من الأفعال التي تنقل وتجسّد ما يودُّ الراوي أن يخبرنا به ، وهو الذي ينقل الأحداث ليعبّر عن لقاء سليمان بباسمة ، وتفسير علاقة الحب التي جمعتهما ، وتبرير سلوك سليمان وفشله السياسي في ظلِّ تلك الأحداث والظروف التي كان يمرُّ بها . لكنَّ هذا الراوي ترك للشخصيّات المجال فــي التعبير عما تشعر به ، وإن كان عالماً بذلك ، وتركها تصوّر أحاسيسها ، وتنقل أفكارها عبــر مواقف عديدة مثل حديث باسمة عن حياتها السابقة ، ورسائلها التي كانت تبعث بها إلى سليمان في بلدته البعيدة .

أمَّا في " المغمورون " فقد وظّف العجيلي الراوي توظيفاً يســهم فــي توضــيح الرؤيــا الاجتماعيَّة التي تنقلها الرواية ، فالراوي اتّخذ أيضاً موقف العالم بكلِّ شيء ، وراح يصوّر حياة الشخصيّات ورؤاها الخاصَّة ، ويعبّر عما تشعر به رابطاً بين هذا التعبير ، ومــا قدّمــه مــن معلومات تتعلّقُ بماضي الشخصيّة بما يفسّر سلوكها الفعلي ، يقول الــراوي: ((أحسّــت، فــي المنام، بضيق يأخذ عليها منافسها وبمزيج من الفزع والنفور القريب من الاشــمئزاز جعلاهــا تهرب من أمام الرجل العجوز ...صحت ندى من نومها على قهقهة تلك الضحكة وفي مشاعرها

1- يقطين ، سعيد : " تحليل الخطاب الروائي " ، ص 169 – 170 .

2- " باسمة بين الدموع " ، ص 18.

لا تزال بقايا فزع ممزوجة بالحنق والنقمة))[1] ، فالراوي يتدخّل في تقرير سلوك الشخصيَّة ويعلم ما تفكّر به ، وتحلم به في نومها ، ويراقب أفعالها وحركتها . وهذا التدخل من الراوي يبدو واضحاً أكثر حينما يتعلَّق الأمر بالشخصيّات الرئيسة التي تستولي على اهتمامه ، ومراقبته لها ، كما يسهم في تجسيد الصراع على اختلاف مستوياته ، فيقف عند كلِّ ما يمكن أن يساهم في توضيح تلك الرؤيا القاتمة التي تعبّر عن الظلم الذي يعيشه فلاح منطقة الغمر.

أمّا في رواية " قلوب على الأسلاك " فيظهر الراوي الممثّل الذي يتّخذ من شخصيَّة طارق عمران موقعاً له ، وهو بطل الرواية في الماضي ، لكنَّه الراوي في الزمن الحاضر ، فهنالك مسافة زمنيَّة بين ما كان عليه ، وما أصبح عليه الآن ، فقد استخدم ضمير المتكلَّم للتعبير عن أحداثٍ جرت في الماضي بما يتيح له التعبير بحريَّة عن الأحداث ، وانتقاء ما يهمُّ منها في بلورة وعي الطبقة البراجوزايَّة ، ورصد أفكار وآراء جميع شخصيّات الرواية ، ووجهات نظرها المختلفة ، كما يسمح له بتفسير سلوكها ؛ لأنَّه تعرّف عليها ، وعاش معها في فترة زمنيَّة جعلت منه إحدى الشخصيّات قبل أن يتقلّد دور الراوي ، ليعود إلى تلك الفترة بعد مرور نحو أربع سنوات. وهذه المسافة الزمنيَّة تتيح له رصد ملامح الشخصيّات النفسيَّة وسلوكها الاجتماعي وربط الأحداث بطريقة تسهم في بلورة الرؤيا إلى العالم التي تنطوي عليها الرواية ، يقول طارق في مقدمة الرواية: ((هذه الصفحات تسجيل لذكريات عن وقائع حياتي الشخصيَّة جرت في دمشق ، في فترة محددة من سنة بعينها ... إنّها سجل ذكريات وليست مذكّرات..ولأنّي استقيت ما كتبت من ذاكرتي، فليس حتماً أن تكون تفاصيل ما رويته قد جرت بدقّة مطلقة ...))[2]. وهذه الإشارة تسهم في التأكيد على رغبة الراوي في التعبير عما يراه ضرورياً ومهماً ، كما يبرّر سقوط جملة من الأحداث غير الضرورية . لكنَّ طارق عمران لا يكتب ما تشعر به الشخصيّات ، أو يتدخّل بأحاسيسها بشكل مباشر بل يجعل من أقوالها ، وأفعالها المنتقاة سبيلاً للتعبير عن ميولها ، وأهوائها وأفكارها التي تسيّرها ، لنعرف من تصرّفات الشخصيّات ، وأقوالها الغاية التي تسيّرها ، ونقف على سلوكها ، وانفعالاتها الداخليَّة دون أن يتدخّل في ذلك إلاَّ بعرض الحدث الذي من شأنه أن يفسّر ذلك ، ويكتفي فقط برسم ملامح الشخصيّات ، ووضعها الاجتماعي ، وحركتها الخارجيَّة .

1- " المغمورون" ، ص 71، 72.

2- " قلوب على الأسلاك " ، ص7 .

يعدُّ الراوي العالم بكلِّ شيء هو المتحكّم في روايات العجيلي كافَّة ، بـدءاً مـن "باسـمة بـين الدموع"، وانتهاءً " بأجملهنَّ " ؛ آخر أعماله الروائيَّة . إلاَّ أن تدخّله ينحاز إلى الرغبة في التعبير عن وعي الطبقة الاجتماعيَّة التي تتعرّض لها الرواية ، فيسهم في نقل الأحداث التي من شـأنها التدليل على هذا الوعي ، ويقف على سلوك الشخصيّات ، وأفكارها ومشاعرها الخاصَّة بما يعبر عن الطبقة الاجتماعيَّة وجوهرها الطبقي . واتّخاذ العجيلي للراوي العالم يصدر مـن أسـلوبه التقليدي في كتابة الراوية ، فيتشبّث باللاموقع بما يدلُّ على رغبته في السيطرة على المجتمـع الروائي ، ودفعه نحو التعبير عن وعي الطبقة الاجتماعيَّة ، ورؤيتها إلى العالم .

2- الرؤية السَّرديَّة (التبئير):

ترتبط الرؤية السرديَّة بالراوي ، وبعلاقته بالعمل السردي ؛ لأنَّ الراوي يشكّل مكوّناً مهمّاً من مكوِّنات الخطاب السردي ، وهو الطرف الأوّل في العلاقة التي تقوم بين الراوي والمروي له حول ما يروى (القصّة) ، ويعدُّ مصطلح " الرؤية السرديَّة " من أكثر المصـطلحات التـي يصعب وضع تعريف له ، بسبب كثرة الآراء المتضاربة حوله . وقد ابتدع النقّـاد والبـاحثون مصطلحات عديدة جاءت محمّلة بدلالات ، وأبعاد مختلفة يعطيها كـلٌّ باحـث وفـق تصـوّره الخاص، فقد عُرف بوجهة النظر ، و التبئير، وحصـر المجـال ، و البـؤرة ، والرؤيـة [1] ، وغيرها من المصطلحات التي تدور جميعها في فلك الراوي ، ورؤيته إلى القصَّة التي يرويها بأحداثها وشخوصها ، وطريقة تقديمها ، وعلاقته بالمروي له.

إنَّ الصعوبة لا تكمن في اختيار التعريف المناسب بمقدار ما تتعلّـق بقدرتـه علـى اسـتيعاب محاولات النقّاد جميعها لوضع تعريف نهائي لهذه التقنية السرديَّة ، بدءا من محـاولات هنـري جيمس وجان بويون وتودوروف وجرار جينيت وغيرهم[2] ، لذلك فإنَّ تعريف الرؤية السـرديَّة يجب أن ينطلق من الوقوف على أجزائها التي تتألف منها وتكوّنها ، فعلاقة الـراوي بالقصَّـة تشكّل جزءاً مهمّاً في الرؤية مما يدعو إلى اقتفاء أثر صوته ، فهو إمّا أن يكون خارج الحكـي غير مشاركٍ به ، أو ممثّلا بإحدى الشخصيّات ، كما تتعلُّق أيضاً بزاوية الرؤية (التبئير) التي ترتبط برؤية الراوي للأحداث والشخصيّات حسب جينيت الذي يستعين بعمل تـودوروف فـي

1- ينظر : يقطين ، سعيد : " تحليل الخطاب الروائي" ، ص284.

2- ينظر : المرجع السابق نفسه ، من ص 284 - 292 .

تقسيم الرؤية إلى ثلاثة أشكال ؛ الرؤية من الخلف ، والرؤية مع ، والرؤية مـــن الخــــارج [1]، ويستعيض عن مصطلح الرؤية بالتبئير الذي يقسّمه إلى ثلاثة أقسام هي ؛ التبئير الصـــفر أو " اللاتبئير" بما يدلَّ على أنَّ الراوي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيَّة ، والتبئير الخارجي الـــذي يدلٌ على أن الراوي يعرف أقلَّ مما تعرفه الشخصيَّة ، والتبئير الداخلي الذي يساوي بين معرفة الراوي ومعرفة الشخصيَّة[2] .

تنطلق الرؤية السرديَّة حسب هذه العلاقات من علاقـــة الـــراوي بالقصَّـــة ، و أحـــداثها وشخصياتها ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً به ، لدرجة يصعب الفصل بين الحديث عن الراوي بوصفه مكوّناً من مكوّنات الخطاب السردي ، وبين رؤيته السرديَّة ؛ لتصبح الرؤية الســـرديَّة تفصـــيلاً لدور الراوي الوظيفي في السرد ، وعلاقته بالحكي وموقعه فيه . والراوي في روايات العجيلي بعامَّة هو عالم بكلِّ شيء ، فالضمير المستعمل في أغلب الروايات هو ضمير الغائـــب ، إلاَّ إنَّ سيطرة ضمير الغائب على السرد لا يلغي وجود ضمير المتكلِّم الذي يظهر في الحـــوار الـــذي تكون السيطرة فيه للمتكلّم ، مما يدلُّ على تنقّل الراوي ، وتغيّر وضعيته داخل وخارج الســـرد في المقطع ذاته ، أو في عدَّة مقاطع ، ففي رواية " أرض السيّاد " – على سبيل المثال– نجـــد تغيّر موضع الراوي بين المتكلَّم والغائب ، يقول : ((ثمَّ استدارت بسرعة ، مندفعة في الخروج في مثل اندفاعها الذي رآها عليه حين واجهته على الباب عند وصوله . قال أنـــور لنفســـه : ظلمتها بما وصفتها في رسالتي لسميرة ...هذه الفتاة ليست محرومة من الجاذبية قطعاً !)) [3] . وهذا المقطع يوضّح تراوح السرد بين استخدام ضمير الغائب والمتكلِّم ، ممـــا يـــدلُّ علـــى أنَّ الراوي وهو خارج الحكي غير مشارك إلاَّ إنَّه يقبع داخل شخصيَّة أنور ليتكلَّم بلسانه مســـتخدماً ضمير المتكلَّم ، بما يؤكّد الرغبة في فسح المجال للشخصيّات للتعبير عن مرادهـــا وأفكارهـــا ، دون أن يتخلَّى الراوي عن وضعيته الرئيسة خارج السرد باستخدام ضمير الغائب . أمَّـــا فـــي الروايات التي استخدمت ضمير المتكلَّم ، فإنَّ الراوي يتمثّل بإحدى الشخصـــيات كمـــا فـــي " أزاهير تشرين المدمّاة " ، فإنَّ السيادة لهذا الضمير ، فالملازم سامي هو الـــراوي والشخصـــيَّة معاً، إلاَّ أنَّنا نجد استعمالاً واضحاً لضمير الغائب في مقاطع عديدة، كما في المقطع التالي: ((أنا واثق من أن سلوى نسيت ما قالته لي عن وشاحها ، حينا اســـتمعت إلـــى الإذاعـــات تصـــف

1– ينظر : لحمداني ، حميد : " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " ، ص 47– 48 .

2– ينظر : يقطين ، سعيد : " تحليل الخطاب الروائي" ، ص 297.

3– " أرض السيّاد " ، ص 26 .

اقتحام قواتنا للجولان وتقدّمها حتّى بحرية طبرية))[1]، والراوي هنا داخل السرد وخارجه ؛ لأنّه إحدى شخصيّات الرواية ، وهذا ما يقودنا إلى أنَّ العجيلي في رواياته بعامَّة حاول أن يقيم توازناً بين استخدام الضميرين ، وإن كانت السيادة للغائب في إنجاز السرد ، بما يدلُّ على أن الـــراوي يقف في الغالب خارجاً ، غير أنّه يعود ليحدد موقعه في إحدى الشخصيّات بما يقصر دوره على تفسير ، وتعليل سلوك الشخصيَّة التي تتولّى في الغالب هذه المهمة دون أن يعني هذا أنَّ الراوي يتدخل دوماً عبر تمثّل الشخصيَّة في الحوار الذي يسيطر على الروايات بعامَّة . وهذا ما يؤكّـــد رغبة العجيلي في السيطرة على المجتمع الروائي الذي شكّله ، ولكنَّ هذا السيطرة لا تتعـــارض مع فسح المجال للشخصيّات في التعبير عن أفكارها ومشاعرها، لا نجد في الروايات اســـتعمالاً لضمير المخاطب الذي يعبّر عن علاقة الراوي بالمروي له ، أي القارئ ، ولكنّنا نلمحه فـــي " قلوب على الأسلاك " في مقدّمة الرواية وخاتمتها ، حيث يوجّه الراوي خطابه إلى القارئ دون أن يستعمل ضمير المخاطب بشكلٍ صريح ، إلاَّ أن طبيعة الخطاب تؤكّد وجود المروي لـــه ، وقد يكون هذا ناجماً عن رغبة الراوي في إثارة انتباه القارئ المخاطب ، وتوجيه وعيـــه نحـــو الغاية التي ينشدها .

إنَّ وضعية الراوي تسهم في تحديد زاوية رؤيته للأحداث والشخصيّات ، فالراوي الـــذي يقف خارج السرد يوضّح أن درجة التبئير هي الصفر ، وأنّه يعلم أكثر ممّا تعلم الشخصيّات ، و هو يعرف الشخصيَّة ، ويفسّر مواقفها ، ويقرأ أفكارها ، ويحدّد طبيعة الشعور الذي ينتابها فـــي لحظة معيَّنة ، ويدرك واقعها كما يعرف تاريخها الشخصـــي . وهـــذا التبئيـــر الـــذي يســـميَّه تودوروف(الرؤية من الخلف) هو الشكل الغالب ، كما في رواية " أجملهنَّ " ، : ((فـــي تلـــك اللحظات ، وقبل أن يتناول سعيد ثغر سوزان بشفتيه أحسَّ هو بأنَّ هاتين الكلمتين قـــد قرعتـــا سمعه لأوّل مرة ... وفي سكوته الطويل ، الذي سبق انحرافه إلى جانب الطريق وإيقافه السيّارة .كانت تلك الكلمتان تترددان في وجدانه ،بعد سماعه إيّاهما ، كأنّهما صدى صوت يتـــردد بـــين سفحي جبلين متقابلين))[2]. ويدلُّ هذا المقطع على اللاتبئير ، والراوي يعلم أكثـــر ممّـــا تعلـــم الشخصيَّة ، و يقف على شعورها ، ويفسّره ، ويقوم بتشبيهه أيضاً ، و يسرد ما قام به ســـعيد ، ويعلم الإحساس الذي انتابه .

1- " أزاهير تشرين المدمّاة" ، ص 34.

2- " أجملهنَّ " ، ص 33.

ما يميَّز الروايات بعامَّة هي سيطرة اللاتبئير ، وهذا ناجم عن وضعية الراوي خارج السرد، ومعرفته الكليَّة بما يحدث مهما خفي . لكنَّ هذا لا يعني عدم وجود التبئير الداخلي في الروايات، حيث نجد مقاطع عديدة تدلُّ عليه ، حيث تتولّى الشخصيَّة السرد لتنقل لنا الحكاية بوساطة وعيها مما يجعل زاوية الرؤية تترجّح بين اللاتبئير والتبئير الداخلي مع سيطرة الأوّل في معظم الروايات في الروايات التي تعتمد ضمير الغائب ، وهذا ما نجده في " المغمورون " أيضاً ، حيث يبدو الراوي المتموضع خارج السرد أكثر معرفة من الشخصيّات ، ففي المقطع الذي يتعرّض للهواجس والأحلام التي انتابت ندى حول فكرة ارتباطها بعثمان والقلق الذي كانت تعيشه ، نجد أنَّ الراوي يعلم أكثر مما تعلم ندى فيقرر لها أحلامها ويفسّرها ، يقول : ((لو أنَّ إنساناً مثل عثمان تقدَّم إليها ، في اليقظة، بما تقدَّم به في المنام ، أعني بالخطبة والزواج))[1]، وأيضاً : ((أعني أنَّ الأفكار والأحاسيس ، والأقوال والمشاهد ، هي التي سبّبت الأرق لندى وأطارت من عينيها النعاس))[2]. وهذا الشكل للرؤية ، وإن كان مسيطراً على الرواية في مجملها إلاَّ أننا نجد تبئيراً داخلياً حيث يعلم الراوي ما تعلمه الشخصيَّة فحسب ، وفي المقطع نفسه نجد أنَّ الراوي ينطق بلسان ندى التي تستعيد ماضيها، وهي تفكّر : ((ماذا يريد منها هذا السائق الجلف برهاناً على استهانتها باعتبارات الناس التي هي منهم أكثر من تنكّرها لأساليب أولئك الناس في التفكير والعيش وممارسة الحياة ؟ ألم تترك وراءها الملابس الأنيقة والفرش الوثيرة والسيارات الفارهة لترتدي بنطلون رعاة البقر وتركب اللاندروفر متجولة بها في السهوب الجرداء، تحرقها حرارة الشمس وتلفّها أعاصير الغبار؟))[3] . والتبئير هنا داخلي ؛ حيث ينطق الراوي بما تنطق به الشخصية، ولا يعلم أكثر مما هي تعلم ، وهذا ناتج عن رغبة الكاتب في جعل الشخصيَّة قادرة على التعبير عن نفسها ، ووعيها.

إنَّ اللاتبئير يبدو هو الشكل الأكثر ظهوراً في الروايات بعامَّة ، مع وجود التبئير الداخلي، وانتفاء التبئير الخارجي أو الرؤية من الخارج حيث لا نلحظ وجوده أبداً ، و((يبسط الراوي العالم بكلِّ شيء نفوذه على مجمل حركة السرد، ويحدّد مآل الشخصيّات والأحداث بآن... فثمَّة راو واحد ينتج سرداً ولا ينتج أفعالاً ، وهو يفصح عن حضوره على نحوٍ جهير في أكثر من.

1- " المغمورون " ، ص 73 .

2- المصدر السابق نفسه ، ص 68 .

3- المصدر السابق نفسه ، ص 70 .

موقع))[1]، ويسمح للشخصيّات بالمشاركة ، ولكن بدرجة أقل ، تتحدّد فقــط بالاقتصـــار علـــى التذكير بما حدث ، أو التعليق على ما يجيش في نفس الشخصيَّة من مشاعر وأفكار.

3- أنماط السرد الروائي :

تتعلَّق الصيغة السرديَّة بالطريقة التي يقدِّم بها الراوي القصَّة ، ويمكــن تقســيمها فــي الخطاب الروائي إلى نمطين، هما السرد (telling) ، والعرض (showing) . فينصرف الســـرد بوصفه نمطاً من أنماط الصيغة إلى خطاب الأحداث ، في حين أنَّ العرض ينصرف إلى خطاب الأقوال ، وهذا التقسيم الذي اعتمده أغلب النقّاد السرديين يميِّز بــين النـــوعين ؛ لأنَّ العـــرض خاص بالشخصيّات ، والسرد خاص بالراوي . لكنَّ هذا التحديد ليس مهمّاً إلاَّ بالدرجة التي تبيّن كيفيَّة اشتغال هذين النمطين داخل الخطاب الروائي ، ودورهما في تقديم القصَّة ، وهــذا يقــود حسب رأي سعيد يقطين إلى دراسة السرد والعرض بوصفهما صيغتين كبريين، تتضـــمّن كـــلٌّ واحدة صيغ صغرى ، يمكن الوصول إليها خلال التحليل الجزئي للخطاب الروائي. وهذا نـــاتج عن قاعدة " تبادل الأدوار الحكائيَّة " التي يقصد بها : " تعرُّض علاقات السرد والعرض بــين الراوي والشخصيّات للعديد من التبدُّلات [2] . وتقتضي الدراســة الوقــوف علـــى الصـــيغتين الرئيسيتين ، والتعرّض إلى تلك التبدّلات التي يمكن عدّها الصيغ الفرعيَّة الصغرى التي تنضوي تحت لواء إحداهما .

1- 3 - صيغة السرد :

تتميِّز روايات العجيلي باتّساع مساحة السرد على حساب العرض ، حيث يتولّى الــرّاوي المهمّة الأكبر في السرد ، فينقل الأحداث ، ويصف المواقف والشخصيّات ، ويتدخل في العرض ليوضّح موقفها ، ويرصد انفعالها في الموقف المسرود . والمميّز في روايات العجيلي كلّهـــا ، أنّها تبدأ بالسرد ، وتنتقل فيما بعد إلى العرض الذي يجيء متأخراً ، ففي رواية " المغمورون " تبدأ الراوية بالسرد ، يقول الراوي : ((دارت سيارة اللاندروفر دورة كاملة حول البناء المنعزل ثم وقفت ، فأثار وقوفها المفاجئ دوامة كاملة من الغبار نفذت إلى داخل البيت وأخرجـــت منـــه العجوز هدلة مسرعة لتتعرف على من قدم إلى منزلهـــا))[3]، وفـــي روايـــة " قلـــوب علـــى

1- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربيَّة "، ص 33 .

2- ينظر : يقطين ، سعيد : " تحليل الخطاب الروائي" ، ص194-195 .

3- " المغمورون" ، ص 9 .

الأسلاك " : يقول ((وصلت إلى المدينة مساءً . وقد وجدت غرفتي في شقة عمّي مهيأة ، ووجدت منه خبراً أن أنتظره فإنه لن يتأخّر في العودة)) [1] ، ويظهر السرد في هذا المقطع غير مباشر ؛ لأنّه لا يحيل إلى متكلّم بعينه ، فالراوي فيه يختار اللاموقع ، ويسرد بشكل موضوعيّ، وهذا الشكل الغالب في افتتاح روايات العجيلي ، أمّا في المقطع السردي الثاني فيبدو السرد ذاتياً، نظراً لأنّ الراوي هو إحدى شخصيّات الرواية ، فيقوم الراوي \ الشخصيَّة بنقل القصَّة مما يجعل الخطاب مباشراً .

تتميّز روايات العجيلي بعامَّة بغلبة الشكل الموضوعي على الشكل الذاتي ، حيث يحاول الراوي المحافظة على الصيغة ، ولا يلجأ إلى التلوين والمزج بين الذاتي والموضوعي في الغالب، كما فعل في رواية " أجملهنَّ "، يقول : ((كان يتأمل في امتشاق خطوط كلٍّ أصبع ولين قوامه ونعومة بشرته . قال لنفسه : " كف تحفة . ليس الجمال في وجه رفيقتك وفي قدّها وحدهما ...أنت محظوظ في هذه الصحبة يا فتى ! ... وحين استبطأت سوزان ردّه عليها قالت))[2]. وقد حافظ السرد على الصيغة الواحدة ، فرصد الراوي العالم ما تشعر به الشخصيَّة، وما تفكّر به ضمن حدود معرفته ، وهذا ما يمكن أن يقودنا إلى العجيلي لم يلتفت إلى تلوين الصيغة ، والمزج بين الموضوعي والذاتي ، وغلبة الأوّل على الثاني بشكلٍ عام .

إذا كانت صيغة الخطاب المسرود تمثّل الصيغة الكبرى ، فإنَّ هذه الصيغة تتفرّع إلى صيغٍ أخرى عديدة من الممكن أن تكون موجودة في الخطاب المسرود ، وهي لا تخرج عن الصيغة الكبرى ، واستخدامها يغني الخطاب ، ويتيح إمكانية استثمار الصيغ لتقديم الحكي ، والتعبير عنه بشكل متكامل. [3]

إنَّ صيغة المسرود الذاتي من أهمِّ هذه الصيغ التي تظهر في الخطاب الذي يتحدّث فيه المتكلم عن ذاته، وعن أشياء حدثت معه في الماضي ، وهذا ما يجعل من هذه المسرود الذاتي متّصلاً بالاسترجاع . ونجده في رواية " باسمة بين الدموع " عندما تتحدّث باسمة عن حياتها السابقة في الحي الدمشقي القديم ، وفي الرسائل التي تبعثها إلى سليمان ، كما نجدها في أزاهير تشرين المدمّاة ، حينما يتحدّث الملازم سامي عما حدث معه في المعركة التي سقط فيها جريحاً، ونقل بعدها إلى المستشفى العسكري ، ويبدأ بصيغة الخطاب المسرود ، يقول : ((من سريري

1- " قلوب على الأسلاك " ، ص 11 .

2- " أجملهنَّ " ، ص 50 .

3- ينظر : يقطين ، سعيد :" تحليل الخطاب الروائي " ، ص 260 .

عبر زجاج النافذة ، يخيّل إليَّ أني أرى الخريف في الريح التي تهزُّ الغصون))[1] ، ثم ينتقل في الصفحات التالية إلى صيغة المسرود الذاتي ، يقول : ((فوقنا كانت تصفر قذائف العدو وحولنا كانت تنفجر قنابله ، وكان ممكناً في أيّ لحظة أن تكتشفنا رمايته فتستهدفنا وراء حاجز الأخدود الذي كنّا نقف بسيارتنا فيه ....وانتبهت من خواطري وذكرياتي على إصبع رئيسة ممرضـــات الجناح ، الآنسة ياسمين ، وهي تمس كتفي))[2] ، وهنا أيضاً ينتقل من صيغة الخطاب المسرود الذاتي إلى الخطاب المسرود بعد أن قدّم معايناته في المعركة التي خاضها في حـــرب تشـــرين التحريريَّة . وصورة الراوي في المسرود الذاتي تقدّم صورة أوضح لموضوع السرد حول نقل وقائع تبرز بطولة المقاتل العربي السوري في تلك الحرب ، وهذا ما يؤكّد على أنَّ الانتقال بين الصيغتين لا يقوم على مبدأ جمالي ، و على تكسير وتيرة السرد ، وتفكيكها بالتناوب والتبـــديل بين الصيغ فحسب ، بمقدار ما يقدّم صورة أكثر عمقاً ترتبط بدلالتها بموضوع السرد نفسه .

تتخذ صيغة السرد أيضاً صيغة المنقول ، على الرغم من أنَّ هذه الصيغة يمكن أن نجدها بين المسرود والمعروض ، ((لأنَّ المتكلِّم لايقوم فقط بإخبار تلقيه بشيء عن طريق الســـرد أو العرض ولكنَّه ينقل كلام غيره سرداً أو عرضاً))[3]، وهذا المنقول قد يكون مباشراً يقوم المتكلَّم بنقله عن آخر كما هو إلى متلقٍ مباشرٍ أو غير مباشر ، وقد يكون المنقول غير مباشـــر ؛ لأنَّ المنقول لا يكون كما هو بالأصل . و نجد في رواية أجملهنَّ مثالاً على هذه الصيغة في حـــديث سعيد عن الراهبة ندى ، والظروف التي أدّت إلى حادثة موتها ، فيبدأ بسرد القصَّة ، متوجّهاً في حديثه إلى سوزان ، ولكنَّ هذا الحديث يتجاوز الخطاب المعروض إلى المسرود ، بما يؤكّد على أهميَّة تلك القصَّة لدرجة يبدو فيها سعيد يكلّم نفسه ، لولا بعض التدخّلات التي تجـــيء لكســـر رتابة سرد القصة بالانتقال إلى السرد الرئيس، وفي المقطع التالي نجد هذا التبدّل أيضـــاً بـــين صيغ الخطاب ، يقول : ((تابع سعيد كلامه قائلاً : لم أصدّق ما سمعته ، ولكنّها كانت الحقيقة . نزلت ندى من السيارة ...وأخرجوا الأخت ندى من تحت عجلات تلك الشاحنة جثّـــة هامـــدة ! على الرغم من مأساويَّة الخبر الذي كان يقصَّه على صديقته ، ولاشكّ في أن نفسه كانت تفيض بالحزن وهو يرويه ...أمّا سوزان فإنَّ تأثرها كان واضحاً)). [4]

3- " أزاهير تشرين المدمّاة " ، ص 9 .

4- المصدر السابق نفسه ، ص 13 .

3- يقطين ، سعيد : " تحليل الخطاب الروائي" ، ص 198.

4- " أجملهنَّ " ، ص 72.

يشير هذا المقطع إلى الخطاب المنقول غير المباشر ، حيث لا ينقل سعيد الكلام كما هو بل يصوّر المشهد كما سمعه في معرض حديثه ، والصيغة هنا هي صيغة خطاب مسرود ، وإن بدا ظاهره أقرب إلى المعروض مما يؤكّد التبدّل بين الصيغ في السرد ، والغاية هنا جماليَّة بالدرجة الأولى في كسرها لرتابة السرد عبر تدخل الراوي والحوار بين الشخصيات ، كما أنَّه يقدّم القصَّة المنقولة بطريقة مقسّطة تتضافر مع الصورة التي تظهر فيها سوزان ، بما يقود القارئ إلى الاقتناع بقرارها في أن تصبح راهبة في دير الكرملين .

إلاَّ أنَّ صيغة الخطاب المسرود تبقى بشكلها العام هي المهيمنة على السرد في الروايات بعامَّة على الرغم من التبدلات في الصيغة بين السرد الذاتي ، والمنقول غير المباشر بوصفهما صيغتين فرعيتين تبدوان أكثر حضوراً من الصيغ الأخرى ، مثل صيغة المنقول المباشر الذي لا يظهر إلا نادراً في الروايات ، ويكتسب هذا التبدّل دوراً مهمّاً في كسر رتابة السرد وفي توضيح الرؤيا التي تقوم عليها الرواية ، حيث يسهم السرد الذاتي بتقديم معلومات تتصل بماضي الشخصيَّة بما يعين على فهم دورها، وموقعها في الأحداث ، كما يقوم الخطاب المنقول بسرد أحداث تتصل بشكل مباشر ، أو غير مباشر بموضوع الرواية الرئيس ، مما يجعل من هذه التنويعات مهمّة في تقديم الخطاب الروائي بشكلٍ متناسقٍ وملائمٍ .

3-2- صيغة العرض :

يشكّل العرض ، النمط الثاني من أنماط سرد الخطاب الروائي ، ويتّجه هذا النمط إلى خطاب الأقوال والحوار بين الشخصيات ، وكلامها فيما بينها . والغالب في الرواية أن يجيء العرض في مرحلة متأخّرة عن السرد ؛ حيث تفتتح الرواية التقليديَّة بالسرد ثم تنتقل إلى العرض الذي يتلوّن هو الآخر بأشكال مختلفة ، وهذا ما نجده في جميع الروايات ، حيث تبدأ بالسرد ، ثم ينتقل بعد أن يضع القارئ في جوِّ الرواية إلى العرض ؛ ليتيح للشخصيّات التحدُّث بنفسها .

يمكن ملاحظة أنَّ العرض في الروايات لا يأتي خالصاً لا أثر للسرد فيه ، بل يتدخل الراوي دوماً ليعلّق ، أو يرصد شعور الشخصيّة وموقفها ، كما أنَّ هذه التدخّلات تأتي طويلة أحياناً لتعرقل حركة السرد ، وتزيد من بطئه في تدويره حول ذات اللحظة الحواريَّة . فلا نلحظ العرض الخالص، أو صيغة الخطاب المعروض التي تتكلّم فيها الشخصيَّة مباشرة إلى متلقٍ مباشر دون تدخل الراوي في الراويات إلاَّ نادراً جدّاً لدرجة لا يتجاوز فيها القول الذي تنطقه إحدى الشخصيَّات والرد عليه فقط ، وإن كان هذا الخطاب المعروض على ندرته حاضراً في رواية العجيلي " باسمة بين الدموع " أكثر بكثير من بقيَّة الروايات ، مما يدلُّ على أنَّ العجيلي

تجاوز هذا الشكل في مرحلة لاحقة ، ومثال ذلك في المقطع الآتي من ذات الرواية في الحـوار الذي دار بين سليمان وصديقه حسين أبي عمشه :

((– هل وصلتك الدعوة يا أستاذ ؟

–أيَّة دعوة ؟

–الدعوة إلى تدشين الأعمال في أرض المشتل الجديد..ألم تسمع بها ؟ وأنا كذلك لم أسمع إلا اليوم ، ولهذا جئتك مبشّراً .

–مبشّراً بماذا يا حسين ؟

– بأن البلدة سيكون لها مشتل جديد في خرائب التل بجانب الأرض الواطئة التي يملكها سـعيد آغا...))[1]

يظهر هذا المثال صيغة الخطاب المعروض المباشر الخالص من تدخلات الراوي ، حيث توضع إشارة (الشَّرْطَة) في بداية كلِّ جملة حواريَّة نيابة عن الأفعال التي تجيء بمعنى القول وتنتمي إلى السرد ، ليُقدَّم الحوار بشكل خالص . إلاَّ أنَّ هذا الشكل الذي يظهر فيـه اسـتخدام الروائي للخطاب المعروض المباشر ، متيحاً للشخصيّات التحاور فيما بينها دون تدخّل الراوي ، يبدو على ندرته بشكل عام في روايات العجيلي حاضراً في روايته الأولى بدرجة أكبـر مـن الروايات اللاحقة.

أمَّا صيغة المعروض غير المباشر ، التي يظهر فيها تدخّل الراوي ؛ قبل العرض أو بعده أو خلاله ، فتبدو هي المهيمنة على طبيعة العرض في الروايات بعامَّة ، وهي الطريقة التي يبدو أنَّ العجيلي قد اختارها في تقديم الحوار بين الشخصيّات ، حيث لا نجـد حـواراً دون تـدخّل الراوي سواء أكان الراوي خارج السرد متّخذاً اللاموقع أم ممثّلاً بإحدى شخصـيّات الروايـة ، ولكنَّ درجة تدخّله تختلف من حوار لآخر . وهذا التدخل مرتبط بطبيعة الحوار ، وأهميَّته فـي توضيح الأبعاد الفكريَّة والاجتماعيَّة والنفسيَّة للشخصيَّة بما يزيد من وضوحها ، ويبلـور ردود أفعالها في إطار الحدث العام الذي تنجزه .

1- " باسمة بين الدموع " ، ص 181.

إنَّ تدخّل الراوي يبدو واضحاً باستخدام بعض الأفعال التي تنتمي إلى السرد ، والتي قد يقتصر الراوي على استخدامها فقط للتدليل على المتكلمين ، مثل استخدام الفعل (قال) أو (قلتُ) دون أن تنمو أكثر من ذلك لتصبح جملاً سرديَّة . وهذا ما نجده في الروايات بعامَّة ولاسيّما في الروايات التي يكون فيها الراوي ممثّلا بإحدى الشخصيّات كما في " قلوب على الأسلاك " و " أزاهير تشرين المدمّاة" ، حيث يستخدم الراوي هذه الأفعال السرديَّة دون أن يتنازل عن " الشَّرطَة " على الرغم من أنَّ استخدام أحدهما يكفي . وفي المقطع التالي من " أزاهير تشرين المدمّاة" نلحظ هذه الصيغة بشكل كبير جدّاً :

((قالت : ــ ومن ينخدع بهم غير قصير النظر يا آنسة ياسمين ؟ هل سمعت بواحد منهم اسمه جابوتنسكي ؟

قالت : ــ من هو هذا ؟

قلت: ــ أعرفك به . أمام إحدى لجان الانكليز التي كانوا يلفقونها باسم البحث عن الحقائق....))[1].

في هذا المقطع نجد صيغة المعروض غير المباشر عبر تدخل السرد بكلمة (قالت) و(قلت) مع وجود الإشارة الدالة على الحوار. هذه الصيغة تبدو أكثر حضوراً من صيغة الخطاب المعروض المباشر في روايات العجيلي بعامَّة ، وإن كانت أقلّ بدورها من الصيغة التي نجد فيها تدخلاً كبيراً للراوي ينمو إلى درجة ينتج فيها سرداً يطول ، ويقصر أحياناً خلال العرض .

هذه الصيغة الأخيرة هي الأكثر شيوعاً في الروايات ، حيث تسيطر على أغلبية العرض بما يؤكّد رغبة العجيلي في تقوية الحوار ، بتوضيح هيئة المتكلِّم قبل النطق أو بعده ، وتثبيت صورته في ذهن القارئ ، كما يجب أن تكون دون أن يترك المجال لرسم صورة تشابه الصورة التي يرغب بها ، بمقدار ما يسعى إلى مطابقتها التامَّة في الذهن . والمثال على هذه الصيغة متاح في جميع الروايات بخلاف الصيغتين السابقتين التي يحتاج الباحث إلى متابعة حضورها

1- " أزاهير تشرين المدمّاة " ، ص 31 .

في الروايات ، ففي المقطع الآتي من " أرض السيَّاد " تتضّح هذه الصيغة في الحوار الذي دار بين المهندس أنور والأستاذ صبحي :

((ابتسم أنور وهو يقول متسائلاً : أنا ؟ ما الذي أستطيع فعله أنا ؟ أخشى من أنَّك تقـدرني بأكثر مما أستحق يا أبا منير .

وسكت قبل أن يضيف : من كلِّ قلبي أتمنى أن أفعل شيئاً لإنصاف هؤلاء السيّاد .

فابتسم الأستاذ صبحي بدوره وقال : وأمير غزلان ، ألا يوحي لك بأن تفعل شيئاً له ؟

أجاب أنور : تعني شيئاً ضدّه ؟ من كلِّ قلبي أتمنى أن أفعل ذلك الشـيء . أؤمرنـي تجدني سامعاً مطيعاً))[1]

يظهر تدّخل الراوي في هذا المثال عبر العبارات التي استخدمها الراوي قبل أن ينطـق المتكلّم ،(ابتسم أنور وهو يقول متسائلاً) ، أو خلال التكلُّم (سكت قبل أن يضيف) ، ولكـنَّ تدخله كان مقتصراً على جملٍ قصيرة توضّح هيئة المتكلِّم ، وهذا ما يظهر واضحاً دوماً حيـث يستخدم الراوي هذه العبارات (ابتسم ، احمرَّ وجهه ، تابع قائلاً) ، وإن كانت هـذه التـدخلات تنحصر في زاوية إظهار هيئة المتكلّم رصد ملامحه الخارجيَّة بالدرجة الأولى ، وقـد يكـون التدّخل بدرجةٍ أكبر تجعل منه مهيمناً على الحوار نفسه ، كما في المقطع التالي من " أجملهنَّ " ، على سبيل المثال لا الحصر :

((لم يعد هو قادراً على إخفاء تأثُّره . فقال وهو يربت كفها التي كانت تسـندها إلـى ركبتـه، وبصوت مبحوح : أشكرك ياعزيزتي . لا استطيع أن أنكر ما ملأني به الخبر الذي نقله قريبي من حزن عندما سمعته ، وعندما تحقَّقت من صحَّته . كان يحسن بي ألا أحزنك أنا به أيضاً .

سكت بعد قوله هذه الكلمات برهة غير قصيرة . وحين مال جسدها فالتصـق بـه فـي أحـد المنعطفات، عاد إلى الكلام بلهجة حاول أن يكسبها بعض المرح ، فقال :

– لا أدري أيا منا ، أنت وأنا ، مسؤول ، عن الخوض في أحاديث لاتشرح الصدر في نهار جميل مثل هذا النهار ....)). [2]

1- " أرض السيّاد " ، ص 132 .

2- " أجملهنَّ " ، ص 72 – 73 .

ينقل هذا المقطع تدخلات الراوي في العرض التي تطول لدرجة تطغى فيها عليه ، وهي بذلك الصيغة الأكثر حضوراً من الصيغ التي يتّخذها العرض في روايات العجيلي بعامَّة ، حيث يظهر تدخّل الراوي عبر جمل سرديَّة طويلة ترصد في الغالب هيئة المتكلَّم أو المتلقي ، وحالته النفسيَّة ، أو ملامحه الخارجيَّة التي قد تأتي قبل النطق أو بعده ، كما أنّها تجيء خلال الـــتكلُّم . والمميّز أن الحوار الذي يسهم في العادة بإبطاء حركة السرد، ويتضافر مع الجمل السرديَّة ليزيد من طول اللحظة التي يدور فيها الحوار ، وما يميَّز الحوار في روايات العجيلي أنّــه حــوار طويل حيث لا نجد في الغالب الجمل الحوارية القصيرة، بل تتحدّث الشخصيَّات باستفاضـــة ، ويطول كلامها لدرجة يتداخل فيها العرض بالسرد بدرجة متوازنة في الغالب . و يخيّل للقارئ أنّ روايات العجيلي تفتتح مقاطعها بالسرد الخالص ، ثم تنتقل إلى الخطاب المعــروض غيــر المباشر الذي يتداخل فيه كلام الشخصيّات بتعليقات الراوي ، وإضاءته لموقــف الشخصــيَّة ، وأبعادها الاجتماعيَّة والنفسيَّة ، وتثبيت صورتها بملامحها الخارجيَّة في ذهن المتلقــي ، هــذا التداخل الذي يهيمن على المقطع كاملاً قبل أن يعود من جديد ليستلم الخطاب المسرود توجيــه حركة الخطاب السردي الروائي بعامَّة .

4- **الوصف في السرد** :

يرتبط الوصف ارتباطاً وثيقاً بالسرد، وينبع من حاجة السرد له ، لدرجة يصبح فيها مــن العسير تخيّل سردٍ خالٍ من الوصف ، فالحركات والأحداث التي تشــكّل الســرد تعتمــد علــى الوصف . إلاَّ أنّ هذا الارتباط بينهما يجعل من عمليَّة التمييز بينهما في الخطاب الروائي أمــراً صعباً . إذ يصعب فصلهما عن بعضهما ، وهذا ما عبّر عنه جيرار جينيت في محاولته لتحديــد الفرق فيما بينهما ، حيث رأى أنَّ ((كلُّ حكي يتضمن – سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شــديدة التغيير _ أصنافاً من التشخيص لأعمال وأحداث تكوِّن ما يوصف بالتحديد ســرداً(Narration) هذا من جهة ، ويتضمن من جهةٍ أخرى تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص ، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً (Description)..))[1]، وإذا كان من الممكن الوقوف على بعض المقاطع الوصفيَّة في العمل السردي بعامَّة التي تجيء بشكل منفصل عن السرد، فإنَّ الوقوف على الوصف في السرد بمعناه المرتبط بالحركة والحيويّة التي نجدها في جملة الأحداث والحركات يبدو أمراً مستحيلاً ؛

1- لحمداني ، حميد : " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" ، ص 80 .

لأنّه لا يمكن تخيّل السرد بلا وصف ، في الوقت الذي يمكن فيه تقبّل وصف بلا سرد . ويقرّر جينيت بذلك أنَّ الوصف يأتي في الخطاب السردي بصورتين ؛ إحداهما تمثّل الوصف الخالص، وأخرى تمثّل الوصف الذي يتداخل مع السرد .

أمّا تودوروف ودكرو فيذهبان إلى أنَّ المدى الزمني وحده يقــرّر العلاقــة بــين الســرد والوصف ، فالسرد يبدو حيويّاً ، أمّا الوصف فهو تأمّلي [1]؛ ذلك لأنَّ الوصف الخالص ينصرف إلى التصوير الذي يعرقل حركة السرد ويبطئها. إلاَّ أنَّ هذا التمييز بينهما لا يعني أنَّ الوصــف غير ضروري في الخطاب الروائي ، فلا السرد يستغني عن الوصف ، ولا الوصف يمكــن أن يحلَّ محل السّرد، على الرغم من أنّه يمكن الاستغناء عن الوصف الخالص في بعض الحالات، مما يجعله مرتبطاً بحاجة السرد له ، وبذلك فهو ليس عنصراً مستقلاً مــن عناصــر الخطــاب الروائي . وهذا ما يدفعنا إلى دراسته بوصفه جزءاً من السرد ، ومساهمته في بنائه ، وبلورتــه عبر أشكاله ، ووظائفه في الخطاب السردي .

يتّخذ الوصف في روايات العجيلي بعامَّة صورتين مختلفتين حسب رأي جيرار جينيــت السابق ، فنجد الوصف الخالص ، والوصف المتداخل مع السرد ، فلا تخلو رواية من وصــف خالص ، بل نجده كثيفاً لدرجة نقرّر فيها أنَّ الوصف تقنية لازمة في كــلِّ أعمالــه الروائيَّــة ، حاضرة بشكل فاعل وكبير بما تستلزمه طبيعة السرد بالدرجة الأولى ، ورغبة الروائي الدائمــة في نقل مشاهداته بعامَّة من خلال رواياته ، ففي رواية " باسمة بين الدموع " يبدأ الرواي فــي مدخل الرواية بوصف الطريق بين بيروت ودمشق ، يقول : ((على الطريق الملتوية المتعرجة الصاعدة في الجبل كان المطر يهطل بغزارة . عن اليمين كان الجبل متّصلاً بالسماء المدلهمَّــة بسحبٍ داكنة ، وعن اليسار كان الوادي غائباً في ضباب كثيف تنفرج ثناياه أحياناً عن لمعٍ مــن السفوح متشبّثة بها منازل ذات سقوف قرميديَّة حمراء ....))[2] ، ويظهر هذا المقطــع وصــفاً خالصاً خالٍ من السرد ، يتفنّن فيه الرواي برسم صورة الطريق في لحظة عبور السيّارة . بمــا يوحي بأنَّه قد نزل من سيارته وجلس يتأمّل في ذلك المنظر ، والمشاهد التي رصدها ، فالوصف هنا يسهم إسهاماً كبيراً في تعطيل حركة السرد ، ويبدو منفصلاً عن السرد بوصفه مقطعاً وصفياً مستقلاً ، بما يؤكّد دور الوصف في إبطاء الحركة السرديَّة، وارتهــان النظــرة إليــه حســب تودوروف ودكرو بالمدى الزمني .

1- ينظر: مرتاض ، عبد الملك : " في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد" ، ص 292 – 293 .

2-" باسمة بين الدموع "، ص 6 .

نجد الوصف أيضاً في رواية " أجملهنَّ " ، حيث يفرد الراوي مقاطعاً عديدة تبدو مستقلّة عن السرد في وصف الكنائس والأديرة والمقاهي ومناجم الملح التي زارها سعيد برفقة سوزان ، يقول الرواي : ((بدت تلك الكنيسة لسعيد معبداً بسيطاً ، مبينَّة على طراز قــوطي ، وإن كـــان بناؤها عصريَّاً ، كان عصريّاً بالنسبة للقرون الوسطى التي زار هو ، في أسفاره السابقة ، عدداً من كاتدرائياتها الشهيرة في مختلف بلدان أوروبا...كاتدرائيات كولن ومونستر فـــي ألمانيـــا ، ونوتردام في باريس وشارتر فيفرنسا ، وأخريات كانت تثير إكباره عمارتها الجبـــارة ويعجــب بأساطينها وأقواسها المتصالبة والمتداخلة ، وبزخارفها وتماثيلها وزجاجهـــا المعشّــق والبـــديع الألوان ....))[2]، ويستمر الوصف لدرجة يستولي فيها على صفحة كاملة دون أن يكون في هذا الوصف أيَّ سرد ، مما يجعل منه معرقلاً لحركته ، ومميّعاً للقصَّة التي يحتشد سردها بوصـــف طويل ، فنلحظ وصفاً مطوّلاً لمناجم الملح وعربات التلفريك وغيرها جاء في مقاطع وصفيَّة لا حاجة تدعو إليها . وفي رواية " أرض السيّاد " نجد الوصف الخـــالص بـــذات الدرجـــة فـــي " أجملهنَّ" ، إذ يصف المهندس أنور سراي إسماعيل باشا ، وخان البنادقة ، وأجواء سهرته عنـــد النوريات، كما نجد وصفاً مطوّلاً لقرية السيّاد ، وحضوره لجلســـة مـــن جلســـات الصـــوفيَّة ، ووصف السيدة شهيناز المطوّل في كلِّ مرة يلتقي بها ، ومكتب أمير غزلان . والمقطع التالي في وصف السراي على سبيل المثال ، حيث يقول الراوي : ((ساروا جميعاً وراء سهيل إلـــى جانب الباب المنفتح على الساحة الصغيرة ، وهو باب خشبي كبير ، ذو مصراعين عريضين ، لايشبه الأبواب الحديدية الضيقة المغلقة على جانبي الأزقّة التي سلكوها إلى هذه الساحة . وراء هذا الباب امتدَّ ممرٌ طويل ، في أرضٍ مكشوفة ، مرصوف بالحجارة صـــقلت بلاطاتـــه أقـــدام المارة...)) [2] ، وهذه المقاطع الوصفيَّة الخالصة والطويلة لا تسهم في الغالب في بناء الحدث ، أو بلورته بمقدار ما تعيق حركة السرد وتعطلها ؛ لتجعل من الوصف غايةً بدلاً من أن يكـــون وسيلة ً تسهم في إضاءة موقف ما ، ولتعبّر عن رغبة الروائي في وصف مشاهداته ، و رؤيته الخاصةَّ لينحرف بالقصّة عن مسارها إلى استطرادات كثيرة لا ضرورة لها .

أمّا الوصف المتداخل في السرد فهو أمرٌ لازم في كلِّ رواية تقتضيها طبيعة السرد كما ، والتدليل على هذا الوصف ينبع من الرغبة في التأكيد على دور الوصف الوظيفيّ في السّــرد ، وليس تأكيداً على وجوده فيه ، ففي المقطع التالي من " المغمورون " ، نجد الوصف المتـــداخل مع السرد ، يقول الراوي : ((وتوقف لحظة عن الكلام ، ثم عاد يقول : نعـــم يـــا بنتـــي يـــا

1- " أجملهنَّ " ، ص 52 .

2- " أرض السيّاد " ، ص 99 .

ندى...الشمس ، والبئر ، والعطش ، والبادية ، هي التي قتلت خلف ابن عمي ، وقتلتني معــه . كان ينطق بهذه الكلمات وكأنه بتكرارها على لسانه يحيا الجو الذي يصفه ، جو الحــر اللافــح والبادية القفراء والعطش الملهب للأجواف ، على بعد عن كلِّ ما يذكره في ظل الغرفة الظليل... وأحسَّت ندى بأنها عديت بانفعال الرجل العجوز ، وأخذت تعيش معه ذكرياته ، إلى أن نبهها إلى نفسها صوت عثمان وهو يقول...))[1]

يظهر هذا المقطع الطويل ، الوصف المتداخل بالسرد ، حيث يقدم الراوي الحديث الــذي دار بين ندى وجابر المبروك ، وتصويره لقتله ابن عمه ؛ فيبدو السرد عبر الجمل السرديَّة في المقطع التي تصوّر مشهد القتل ، واللحظة التي تمّ فيها القتل ، وطبيعة البادية بطريقة تجعل من عملية الفصل بين الوصف والسرد أمراً غير ممكن بين تأدية فعل القتل ، وتصويره في مرحلة أولى ، ثم استمرار حالة التمازج بين اللحظتين الزمنيتين قبل أن يعود السّرد لينفصل قليلا عــن الوصف في ذات المقطع من الرواية ، ويتابع حركته في زمن الحاضر المسرود ، وهذا المقطع يمثّل أهميَّة الوصف في بلورة الرؤيا التي ينطوي عليها العمل الروائي ، فتصوير هذه الواقعة، ووصفها يسهم في توضيح الظلم الذي يعانيه الفلاح نتيجة تحكم قوى الطبيعــة بحياتــه علــى اختلاف جوانبها .

يكتسب الوصف أهميَّة في روايات العجيلي تبعاً للوظيفة التي يقوم بها . فقد تكون وظيفة الوصف جمالية لا دلالة لها في الخطاب ؛ ليصبح بذلك استراحة وسط الأحــداث المســرودة . وهذا ما لحظناه في الوصف الخالص الذي لا يعدو أن يكون وسيلة تزيينية لا أكثر ، وقد تكون وظيفة الوصف تفسيريَّة تكتسبه دلالة رمزيَّة في العمل . كما في الوصف الذي يتداخل بالســرد بشكل عام أو في الوصف المستقل أحياناً في بعض المقاطع التي تخدم فكرة الرواية ، وتسهم في إضاءة الأحداث ، وتشكيل الرؤيا التي ينطوي عليها العمل الأدبي ، كما في وصف مكتب أمير غزلان في " أرض السيّاد" الذي يظهر الترف والغنى الذي يعشه هذا الفرد مقبل طبقــة كاملــة ترزح تحت وطأة الفقر والغش والخديعة ، وفي رواية " قلوب على الأســلاك " حيــث يســهم الوصف في تكوين صورة الطبقة البرجوازيَّة على وجه التحديد بما تعيشه من ترف ، فيصــف الراوي بيت عبد المجيد عمران ، وما يضمّه من تحف ولوحات وتماثيل تغصُّ بها أبهاء منزله الكبير ، وفي " أزاهير تشرين المدمّاة" يلعب الوصف دوراً مهماً بتصوير المعارك التي خاضها الجنود السوريين في حرب تشرين التحريريَّة ، حيث نجد الوصف المتداخل بالسرد والذي ينقل

1- " المغمورون" ، ص 29 - 30 .

صورة حيَّة لواقع تلك المعارك ، يقول الملازم سامي: ((تناولت الزهرة من يده ودسستها بين أوراق دفتر الإشارة تحت الخرائط . وحين فتحت الدفتر في نور النهار التالي وجدت ورقاتها البيضاء ملوّنة بحمرة داكنة . من قطرات دم أصابتها))[1] ؛ فوصف الزهرة البيضاء وقد استحالت إلى حمراء ، يجيء مكثّفاً بدلالات رمزيَّة تعتمد تحوّل اللون وما يرتبط به اللون الأبيض والأحمر من دلالات خاصّة ، تشير إلى الرغبة في التحرّر واستعادة الأرض بالتضحية، كما تشير الزهرة البيضاء التي نبتت عند رأس الملازم محمود إلى سعي الإنسان العربي نحو تحرير أرضه من دنس الصهاينة . والوصف في روايات العجيلي وإن كان تزيينا عبر إفراد مقاطع وصفيَّة مستقلة بين حينٍ وآخر إلاَّ أنه يقوم بدور وظيفي مهمّ يسهم في بلورة وعي الطبقة الاجتماعيَّة التي يتعرّض لها العمل الروائي .

يمكن عدُّ الوصف تقنية ترتبط بشكلٍ وثيق بالسرد ، إذ لا يخلو سرد من وصف للحركة والأحداث ، وتصوير لها . ويجيء الوصف في روايات العجيلي على هيئة مقاطع مستقلة ، كما يجيء متداخلاً مع السرد ؛ ليقوم بدوره في بناء السرد ، وإضاءة الأحداث ، وتشكيل الرؤيا الفكريَّة في العمل الروائي .

5- **نظام السرِّد** :

يخضع السرد إلى نظام معيِّن يربط بين المقاطع السرديَّة ، ويربط فيما بينها برابط السببيَّة في الرواية التقليديَّة التي التزمت نظام العقدة (العرض ، التأزّم ، الحل) ، وهذا النظام الذي تتّخذه الرواية التقليديَّة يرتكز على ترتيب الأحداث بطريقة تتجه فيها الأحداث نحو الأمام في الغالب . وهذا ما يميّز روايات العجيلي بعامَّة حيث تبدأ جميعها وتسير أحداثها وشخصيّاتها نحو الأمام ، وإن استطاعت في حالات قليلة أن ترتدَّ إلى الوراء يما يخالف ترتيب الأحداث في الحكاية ، إلاّ أنها جميعاً تعتمد نظام العقدة ، ففي رواية " باسمة بين الدموع " يبدأ الراوي بسرد الحكاية من نقطة معيَّنة ثم يعود إلى بدايتها إلى أن يصل إلى النقطة التي توقّف عندها ليكمل ما بدأه حتى يصل إلى النهاية . وهذا التغيير في ترتيب الحوادث الذي يخالف ترتيبها في الحكاية لا يتعارض مع وجود نظام العقدة ، والتزام الراوي به التزاماً صارماً . وهذا ما نجده في " قلوب على الأسلاك" أيضاً التي تبدأ من نقطة خارج إطار الحكاية المسرودة ليعود الراوي انطلاقاً من هذه النقطة باسترجاع الحكاية ، وترتيب حوادثها ملتزماً بنظام العقدة التقليدي ، بحيث ترتبط

1- " أزاهير تشرين المدمّاة " ، ص 22.

الحوادث فيما بينها برابط السببيَّة ، وتتابع حدثاً إثر آخر . أمّا في " المغمـورون " ، و" ألـوان الحبِّ الثلاثة " ، و" أزاهير تشرين المدمّاة" ، و" أرض السيّاد " ، و" أجملهنَّ " فإنَّ الراوي يلتزم ترتيب الحوادث دون أن يحدث أيُّ تغيير واضح في الغالب ، باستثناء الحكايات التي تنمو داخل الحكاية الرئيسة التي تبقى محكومة بتتابع الأحداث مرتبطة فيما بينها ، ففي " أجملهنَّ " نجد أنَّ الحكاية بحوادثها تسير إلى الأمام في وقت تتوازى فيه أحداثها بأحداث حكاية الراهبة ندى التي تبدأ من النهاية ليعود سعيد إلى استرجاعها منذ البداية ، لنلفي قصّتين " ؛ القصَّة الرئيسة التـي تسير نحو الأمام ، وتحتضن في الوقت نفسه القصَّة الثانية التي تلتزم ذات النظام. وهذا ما نجده أيضاً في " أزاهير تشرين المدمّاة" حيث إن خط سير الحكاية نحو الإمام يتقطّع بسرد حكايـات تنمو هي الأخرى بشكل عمودي يخترق أفقية النظام الـذي تلتزمـه الروايـة . إلاَّ أنَّ هـذه الحكايات التي نجدها في هاتين الروايتين لا تعدو أن تكون تفاصيل ترتبط بالحكاية الرئيسية التي لم تخرج عن نظام العقدة التقليدي ، الذي التزم به العجيلي في رواياته جميعاً .

تتميّز الروايات كلّها بأنّها تبدأ ببداية واحدة ، فنجد تشابهاً في افتتاحيّات الروايات حيـث يقدِّم الراوي فيها الشخصيّات الرئيسة على وجه التحديد ، ويمهّد للحوادث ، كما أنّها جميعاً تبدأ بحدث مهمٍ في تقديم الشخصيّات التي يصرف الراوي جلَّ اهتمامه فـي العـرض (افتتاحيـة الرواية) إلى تقديم الشخصيَّة ، ورصد ملامحها الجسديَّة ، وهيئتها الخارجيَّة ، وبعض ملامحها النفسيَّة . ففي رواية " باسمة بين الدموع " يبدأ الراوي بمدخل الرواية (الطريق الزلقة) بالحادث الذي تعرّض له سليمان عطا الله ، ولقاءه بباسمة بما يثير انتباه القـارئ ، ويشـغله بتفاصـيل الحدث ، ويثير فضوله لمعرفة المزيد عن هاتين الشخصيتين ، قبل أن ينتقل في الفصـل الأوّل للحديث عن صفات سليمان وملامحه الخارجيَّة ، وعملـه ، ومكانتـه الاجتماعيَّـة . وفـي " المغمورون " يبدأ الراوي في المقطع الأول بزيارة ندى الفتاة الحضريَّة مع عثمان الذي ارتـدى ثياباً حضريَّة هو الآخر إلى بيت أهله . فيقدم الراوي وصفاً لهذا الحدث ، وينتقل منه إلى وصف المكان بما يهيئ القارئ للتعرّف على الشخصيّات التي ظهرت في أوّل الرواية ، وينتقـل فـي المقاطع التالية إلى وصف شخصيّة ندى ، ومظهرها الخارجي ، وملامحها النفسيَّة ، وطبيعـة علاقتها بعثمان .

يبدو أنَّ هذه الافتتاحيَّة الواحدة تسم جميع أعمال العجيلي لدرجة أنَّها تبدو سـمة خاصـة بأسلوبه ، حيث ((يضع قارئه منذ مفتتح رواية " المغمورون" أمام الخصائص الماديَّة والنفسـيَّة الأكثر وضوحاً لشخصيتيه المركزيتين :ندى ، وعثمان ، وكثيراً ما يبدي حفاوة واضحة وجهيرة

بهذه الخصائص التي تتحدّد في الأكثر الأعم ، بما هو خارجي فحسب)) [1]. وهذا يبدو واضحاً في " أجملهنَّ" حيث يقدّم الراوي المحامي سعيد متكّئاً على جدار كنيسة سان ستيفان كرخه ، وتعرَّضه لفتاة في غاية الجمال ليكون هذا الحدث مدخلاً نحو التعريف بالشخصيّات الرئيسة التي يودُّ لفت الانتباه القارئ إلى أهميَّتها . وهذه السمة التي تهمين على افتتاحيَّة الروايات في انتقاء حدث يكون ممهّداً للتعريف بالشخصيّات في المرحلة الأولى نجده في " أرض السيّاد " في التعرّض لخواطر المهندس أنور في سفره إلى مقر عمله الجديد في شمال سوريَّة ، وتعرّفه على المحامي شكيب، وفي " أزاهير تشرين المدمّاة " عبر الهواجس والذكريات التي تتداعى كثيفة على الملازم سامي في المستشفى العسكري بما يهيئ القارئ ، ويأخذ بيده منذ البداية في متابعة أحداث الحكاية .

هذه المقدّمة الواحدة التي يقدّمها الرواي تقود القارئ نحو التأزّم الذي يبدأ بشكل مباشر بعد تقديم الشخصيّات ليمتدَّ على طول الرواية التي تسيّرها الفكرة التي يمثّلها العمل الروائي . وهذه الفكرة تجعل كلَّ مكوّنات العمل الروائي موظّفة في سبيل إضاءة في وعي الطبقة الاجتماعيَّة . وتشهد مرحلة التأزّم امتداداً ، واتساعا لبؤرة الأحداث وتشابكاً فيما بينها ، وتتفاعل الشخصيّات فيما بينها ، وتتأثر بالأحداث التي تحدّد وعيها الفعلي لظروفها المختلفة . إلاَّ أن قانون التتابع يظلُّ مسيطراً على جملة الأحداث في مرحلة التأزم . أمّا الحل فيجيء في خاتمة الرواية في الغالب ، إلاَّ أنَّه يرتهن هو الآخر بقانون التتابع ، ويسعى إلى أن يكون معقولاً ومقنعاً . لكنّه يأتي في الغالب تعسفيَّاً يسعى إلى إنهاء الحكاية التي يتضمّنها العمل الروائي ، بما يقودنا إلى الشك في أنَّ الروائي يكتب تحت ضغط الفكرة لا الحكاية ، وهذا ما يؤدي إلى انتصاره للفكرة على حساب الحكاية التي تنتهي في نقطة لاحقة للنقطة التي تتضح فيها الفكرة ، وتتبلور فيها الرؤيا الفكريّة التي يحملها العمل الروائي ، وما يميّز الحلّ في روايات العجيلي أنّ السفر والموت هو الحل الأمثل للتخلّص من مأزق النهاية الذي تفرضه طبيعة الأحداث في مرحلة التأزّم ، فباسمة تقرر الرحيل والسفر لتنتهي الحكاية بعد أن طرحت الرواية رؤيتها القائمة على بلورة الوعي السياسي والاجتماعي للمجتمع الدمشقي في فترة الخمسينات ، وعبد المجيد عمران وطارق ونهاد وهدى في قلوب على الأسلاك يقررون الرحيل . في وقت تجيء فيه مرحلة الحلّ مختصرة من جهة الأحداث شاسعة من حيث قبولها لكلِّ ما يمكن أن يكون ملائما بوصفه نهاية . والمهندس أنور في أرض السيّاد يعود إلى دمشق بعد أن فشل في إنصاف

1- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربيَّة "، ص 27 .

السيّاد من جشع أمير غزلان، والمحامي سعيد يعود إلى سورية بعد رحلتــه لتنتهــي الروايــة برسالتين تنهيان الحكاية التي تستولي على مرحلة التأزم في الرواية . أمّا في " المغمورون " فإنَّ النهاية تجيء مناسبة لواقع الطبقة الاجتماعيَّة ، حيث يهاجر عثمان مع أبناء قريته إلى المحافظة الشرقيَّة بعد أن فشل في تحقيق أحلامه ، فجاء الرحيل نهاية تتّفق مع الرؤيا المتمثّلة في ديمومة الظلم الذي يعيشه الفلاح .

إنَّ التزام الراوي بنظام العقدة هو الذي يسيطر على السرد في انتقاله من العــرض إلـــى التأزم فالحل ، حيث يسيطر قانون تتابع الأحداث التي ترتبط فيما بينها برابط السببية ؛ ليصـــبح كلٌ حدث متأثّراً بما قبله ، ومؤثّراً بما بعده . والتزام الراوي بهذا القانون لا علاقة لـــه بتقســيم الرواية إلى مقاطع أو فصول أو أبواب ، فهي في الغالب تقسيمات تساعد في التدليل على الحدث الرئيس ، أو الأحداث التي يضمها كلٌ فصل أو مقطع ، فرواية " باسمة بين الدموع " تنقسم إلى ستة فصول ومدخل ؛ جاء كلٌ واحد منها تحت عنوان فرعي يشير إلى الحدث الأبرز في الفصل فحسب ؛ فالفصل الثاني على سبيل المثال القديم جاء تحت عنوان (في الحي القديم) بما يشــير إلى أنَّ أبرز أحداث هذا الفصل تدور في أحياء دمشق القديمة ، حيث يمضي سليمان وباسمة في نزهة في تلك الأحياء التي عاشت بها باسمة طفولتها . أمّا رواية " قلوب على الأسلاك " فتنقسم إلى بابين يتضمنان (32) فصلاً ومقدّمة افتتاحيَّة وخاتمة ، ولا قيمة لهذا التقسيم من الناحية الفنيَّة سوى محاولة جعل كلِّ فصل مميّز على مستوى الحدث الذي يتضمّنه فقــط . ((لأنَّ الفصـــول تتوالى واحدها بعد الآخر في سياق زمني خطي شديد الشبه بمجــرى الــزمن الــواقعي))[1] ، فالفصل ينتهي عند لحظة معيّنة ، أو حدث ما ليبدأ الفصل الذي يليه من حيث توقّف الــراوي . وهذا ما نجده في الروايات جميعها ، حيث ((تمتد المادة الحكائية في " المغمورون" على تســعة وعشرين فصلا يرتبط بعضها ببعض أحياناً، ويمثّل كلّ من بعضـــها الآخــر وحــدة مســتقلة بنفسه))[2] ". أمّا رواية " أزاهير تشرين المدمّاة" ، فتجيء في عشرين فصلاً ، تتــابع أحــداثها بشكلٍ متّصل ، ((حيث يستطيع المرء بسهولة حذف رقم الفصل وجعله متصلا بســابقه دون أن يؤثّر ذلك في سيرورة الحدث الروائي))[3] .

1- إبراهيم ، علي نجيب : " جماليات الرواية " ، ص 201.

2- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربيَّة " ، ص 26.

3- الفيصل ، سمر روحي : " ملامح في الرواية السوريَّة" ، ص 403.

يبقى قانون التتابع هو المهيمن على نظام السرد التقليدي في روايات العجيلي جميعها ، و تخضع جميعها لنظام العقدة ، وترتبط الأحداث فيما بينها برابط السببية الذي يجعل من كلِّ حدث مرتبطاً بما بعده ، وتابعاً لما قبله . وهذا ما يؤكّد على التزام الروائي الشكل التقليدي ، وتوظيف هذا الشكل في رصد ملامح الطبقة الاجتماعيَّة ، وتشكيل وعيها بما يسهم في بلورة رؤاها الخاصَّة.

اللغة :

اللغة هي أساس كلِّ عمل روائي ، ومادة بنائه الداخلي ، الذي تتشكّل فيه مكوّنات الخطاب الروائي جميعها ، فهي التي تقدمّ الشخصيّات ، وتصف المناظر والأمكنة ، وتعبّر عن العواطف والأفكار ، وتصوّر الأحداث ، وهي المركز الذي لا يمكن الاستغناء عنه ، فلا يمكن تخيُّل رواية بلا لغة تنهض وفق مستويات عديدة تربط العمل الروائي بدلالته الرمزيَّة والتعبيريَّة . وما يميّز لغة الروايات بعامَّة قدرتها على تمثيل الحكاية ، حيث يوزّع الروائي لغته على مستويات مختلفة ((لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته ، وذلك بالإبقاء على مستوى فنّي عام موحَّد ما، كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بنى مختلفة))[1].

تتميّز لغة روايات العجيلي بمحافظتها على مستوى فنّي موحد ، فلا نجد في الروايات هذا التنوّع والاختلاف بين لغة الراوي في السرد أو لغة الشخصيّات . فهي لغة واحدة تعبّر عن لغة الروائي الواحدة ، ((فليس ثمّة تمايز بين لغة السرد ولغة الحوار اللتين ترتهنان إلى منظومة جماليَّة واحدة ، هي لغة الراوي الذي يمارس حضورا في مكوّنات الحكي الروائي وإنتاجاً لها وفق مشيئته))[2] . واللغة في الروايات ملتزمة بتقاليد الكتابة الأدبيَّة ، فلا تخرج عن نظام النثر المألوف؛ فصيحة تبتعد عن العاميَّة ، أو استخدام الألفاظ الأجنبيَّة إلا عند الضرورة في استخدام المصطلحات الشائعة علميّاً وشعبيّاً ، مثل ؛ التلفريك ، كهرباطيسية ، الراديبيستيزي ، الترانزستور وغيرها من الكلمات التي درج استعمالها باسمها الأعجمي ، كما تتميّز بعدم استخدامها للعاميَّة والسوقيَّة التي درج كثير من الكتّاب على استخدامها في الحوار ؛ لملائمة الحوار لواقع الشخصيّات التي تتحدّث بلهجات متعددة ومختلفة ، بل نجد محاولات لتبسيط اللغة الفصحى في الحوار ، وتقريبها إلى العاميَّة دون أن تفقد فصاحتها .

1- مرتاض ، عبد الملك : " في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد " ، ص 128 .

2- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربيّة " ، ص 32 .

تتمدّد اللغة وفق مستويات متعددة تتناسب مع واقع الشخصيّات في الحوار، وطبيعة المواضيع التي تتناولها الرواية ، فلغة جابر المبروك الرجل العجوز الأمّي ، هي نفس اللغة التي تتحدّث فيها ندى ، وحوريَّة ، وعثمان إلاَّ أنّها تتناسب مع الشخصيَّة ؛ لتمتلك لغة كلُّ شخصيَّة خصوصيَّة تميّزها من الشخصيّة الأخرى دون أن تخرج عن الإطار العام للغة الواحدة المهيمنة على العمل الروائي بعامَّة ، ففي المقطع التالي من " المغمورون " نجد هذه الخصوصيَّة في الحوار بين جابر وندى وعثمان ، يقول جابر المبروك:

((فتنهّد جابر بصوت خفيض ، والتفت إلى ندى وقال :

– الحق معه يا ابنتي ، وشمنا أبناءنا مثلما وشمنا في الماضي آباؤنا ، مثلما كانت كلُّ عشيرة تضع على جمالها وأغنامها وشماً خاصّاً ، مرّات كيّاً بالنار ، وأحياناً صباغاً بالمغرة الحمراء ...

– غريب . لأوّل مرَّة ألاحظ أن عثمان يحمل نفس الوشم الذي تحمله أنت ياعمّي ...نجمة زرقاء على رأس الأنف ...

قال الأب : ولن تجدي في هذه النواحي من يحمل وشماً مثل هذا... ألم يقل لك عثمان أننا غرباء لاجئين .

فانبرى عثمان للجواب ...

– هذه تسمية تعلّمها أبي من كلام المذيعين في الترانزستور الجديد . إذا أردت الصحيح فنحن جالون

...جالون ..هكذا يسمّون في وادي النهر أولئك الذي يجلون عن قبيلتهم ليلتحقوا بقبيلة أخرى...كما هو حالنا)). [1]

1- " المغمورون " ، ص 13-14 .

وهذا المقطع الطويل يظهر خصوصيَّة لغة الشخصيَّة بما يميّزها ، فجابر يستخدم كلمات يشيع استخدامها في البادية ، ومنطقة الفرات . أمّا عثمان فيتحدّث لغة وسطاً تقرّب كلام الوالد إلى الفتاة الدمشقيَّة التي قد يستعصي عليها فهم بعض الكلمات ، فكلمة (المغرة الحمراء ، الدقَّة ، القليب ، جالٍ) هي كلمات مستخدمة في تلك المنطقة ، ولا غرابة أن يتحدّث بها أهل هذه المنطقة مما يعطي اللغة مستوى يجعلها مرهونة بواقع الشخصيّات ، وتكوينها الاجتماعي والمعرفي ، فنلحظ أنَّ ندى تقول " الوشم " وتفصّل فيه ، في حين أنَّ جابر المبروك يشير إليه بلفظة " الدقَّة " ، " دقَّة الوشم " التي يلفظها أهل منطقة الفرات " الدكة " وهذا الاختلاف يشير أيضاً إلى قدرة اللغة على التعبير عن الطبقة الاجتماعيَّة التي تشيع في أوساطها مفردات تبدو خاصَّة بها ، وحينما يتحدَّث الفلاح في روايات العجيلي يستخدم لغة فصيحة ، ومفردات معروفة، ومميّزة له من لغة رجل الأعمال البرجوازي مثل عبد المجيد عمران ، أو سيدة من ذات الطبقة الارستقراطيَّة مثل نهاد . وهذه الخصوصيَّة في استخدام اللغة تعبّر عن رغبة الروائي بجعل لغته لصيقة بالواقع عبر إنتاج ((تعالقات نصيَّة ذات صلة بالمأثورات الشعبيَّة ، أو بالأمثال الشعبيَّة))[2] ، مثل قول عثمان لندى بعد عودته من دمشق ((من يعرف فطيم بسوق الغزل ؟)) [3] ، وهذا المثل الشائع في منطقة الفرات ، لايستخدمه أنيس القادم من لبنان في حديثه إلى ندى : ((أنت تعملين من الحبة قبّة)) [4] . أو الأستاذ صبحي بقوله للمهندس أنور : ((راح العيد وأكلاته وجاء الشيخ و قتلاته)) [5].

إنَّ اللغة الروائيَّة في أعمال العجيلي واحدة يتحكّم بها الراوي الذي ينسجها وفق مستويات عديدة على مستوى الشخصيّات فقط في حوارها فيما بينها ، أو المناجاة دون أن تخرج عن الإطار العام للغة الرواية ، وهذه المستويات تنطلق من الرغبة في جعل اللغة لصيقة بالواقع ، بتمثيلها للشخصيّات ، ووعيها، ومستواها الاجتماعي والثقافي ، وظروف حياتها المختلفة ، بما يجعل من اللغة الأداة للتعبير عن وعي الطبقة الاجتماعيَّة ، وملامحها الخاصَّة التي تميّزها من غيرها من الطبقات ، و يفضي إلى التعبير عن الرؤيا التي تسيّرها، وتعبّر عن واقعها المعيش.

1- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربيَّة " ، ص 32 .

2- " أرض السيّاد " ، ص 146 .

3- " المغمورون" ، ص 219 .

4- " أرض السيّاد " ص 204 .

الخلاصة :

تعرَّض البحث في هذا الفصل إلى بنية السرد الروائي في روايات العجيلي ، الذي يعدُّ مكوّناً مهمّاً من مكوّنات الخطاب الروائي ، حيث يقوم بتجسيد القصَّة بعد التلاعب بأحداثها تقديماً وتأخيراً . ويتعلّق السرد بمجموع الوسائل التي يختارها الراوي لتقديم قصّته . وتوقّفت الدراسة في البداية عند الرواي الذي يقدّم القصَّة ، ويكون مسؤولاً عن سردها وبناء عالمها. فالروائي يفوّض الراوي بهذه المهمَّة ، في وقت يقف فيه خارج الرواية . وقد حظي الراوي باهتمام كبيرٍ في الدراسات النقديَّة ، وجرى التمييز بين الراوي العالم بكلِّ شيء الذي يعلن امتلاكه للسرد ، والراوي الذي يتنازل عن سلطته ليترك للشخصيّات فرصة التعبير عن نفسها . وقد استندت روايات العجيلي بعامَّة إلى الراوي العالم بكلِّ شيء الذي راح يسرد الأحداث ، ويرسم ملامح الشخصيّات ، وهيئتها الخارجيَّة ، ويدخل إلى ذاتها ليسبر أغوار مشاعرها وعواطفها، ويحلّل تصرفاتها وسلوكها ، ونادراً ما كان يتنازل عن هذه السلطة ليترك للشخصيّات فرصة التعبير عن نفسها ، كما في بعض الروايات التي استندت إلى الراوي الممثّل بشخصيّة روائيَّة ، بما يدلَّ على أنَّ الروائي اتّخذ لنفسه موقعاً محدّداً ، وترك للشخصيَّة فرصة التعبير عن الأحداث بنفسها . إلاّ أن هذا الراوي ظلَّ يهيمن على بقيَّة الشخصيّات ، ويتحكّم بأفعالها وأقوالها ، وهذا ما يؤكّد وجود تشابه بين الراوي العالم بكلِّ شيء والراوي الممثّل ، والتطابق بين الموقع و اللاموقع ، وهذا ما يعبّر أيضاً عن مساهمة الراوي بإضاءة واقع الشخصيّات وأفكارها ، فقد كان دوره كبيراً في صياغة رؤيا الطبقة الاجتماعيَّة ، وتسليط الضوء على واقعها وجوهرها الطبقي .

انصرف البحث بعد ذلك إلى الرؤية السرديَّة ، وتوقّف في البداية عن تعدّد المصطلحات التي تشير إليها ، وعلاقة الرؤية السرديَّة بالراوي والمروي له ، ولاحظ أن الرؤية السرديَّة تتعلّق بالراوي بما يدعو إلى اقتفاء صوته ، وبزاوية رؤيته للأحداث والشخصيّات . وقد سيطر السرد بضمير الغائب على الروايات بعامَّة ، مع سيطرة جزئيَّة للسرد بضمير المتكلّم في " قلوب على الأسلاك " ، و "أزاهير تشرين المدمّاة " ، كما نجد استعمالاً لضميري الغائب والمتكلّم ، وهذا ما يدلُّ على تنقّل الرواي بين خارج السرد وداخله ، ويدلَّ على أنَّ الروائي حاول أن يقيم توازناً بين استخدام الضميرين ، وإن كانت السيادة للغائب في إنجاز السرد ؛ لأن الراوي يقف في الغالب خارج السرد ، غير أنّه يعود ليحدد موقعه في إحدى الشخصيّات بما يقصر دوره على تفسير وتعليل سلوك الشخصيَّة ، ويترك لها المجال للتعبير عن عواطفها وأفكارها بنفسها ، و لا نجد في الروايات وجوداً استعمالاً لضمير المخاطب الذي يتوجّه إلى القارئ إلاَّ أننا نلمحه

في مقدّمة رواية " قلوب على الأسلاك " وخاتمتها بما يؤكّد رغبة الراوي في إثارة انتباه القارئ.

تسهم وضعيَّة الراوي في تحديد زاوية الرؤية ، وقد سيطر اللاتبئير في الروايات بعامَّة، وهذا ناجم عن وضعية الراوي العالم بكلّ شيء الذي يبسط هيمنته على السرد . لكنَّ هذا لا يعني عدم وجود التبئير الداخلي في الروايات ، حيث نجد مقاطع عديدة تدلُّ عليه حيث تتولّى الشخصيَّة السرد لتنقل لنا الحكاية عبر وعيها مما يجعل زاوية الرؤية تترجّح بين اللاتبئير الذي يدلُّ على أنَّ الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيّات ، والتبئير الداخلي الذي يساوي بين معرفة الراوي ، ومعرفة الشخصيّات ، ولا نلحظ في الروايات جميعها تبئيراً خارجيّاً يدلُّ على أنَّ الراوي يعلم أقلَّ مما تعلمه الشخصيّات .

انتقل البحث إلى تحليل أنماط السرد في روايات العجيلي ، ووقّف عند التمييز بين السرد والعرض بوصفهما صيغتين كبريين ، وكلُّ صيغة تضمُّ صيغاً صغرى فرعيَّة . وقد تميّز روايات العجيلي باتّساع مساحة السرد على حساب العرض ، ولاسيّما في افتتاحيات الروايات حيث يبدأ الراوي بالسرد قبل أن ينتقل إلى العرض ، وتتفرّع صيغة السرد إلى صيغٍ أخرى تغني الخطاب وتتيح إمكانيَّة استثمار الصيغ لتقديم الحكي . وتعدُّ صيغة المسرود الذاتي من أهمِّ الصيغ حيث يتحدّث فيه المتكلّم عن ذاته ، كما نجد صيغة المنقول التي تتراوح بين السرد والعرض في نقل المتكلّم كلام غيره ، ولكنّ هذه الصيغة تظهر بوتيرة أقلَّ من صيغة المنقول غير المباشر حيث لا يكون الكلام كما هو بالأصل . وهذه الصيغ الصغرى تساهم في كسر رتابة السرد ، وتوضيح وعي الطبقة الاجتماعيَّة . أمّا نمط العرض، فيتجّه لخطاب الأقوال والحوار بين الشخصيّات ، وقد جاء العرض في روايات العجيلي بعامَّة متداخلاً مع السرد ، ولا نجد العرض الخالص إلاّ نادراً ، وقد كان هذا النوع على ندرته حاضراً في رواية " باسمة بين الدموع " مما يدلُّ على أنَّ العجيلي تجاوزه في مرحلة لاحقة . والصيغة الأكثر حضوراً هي صيغة المعروض غير المباشر الذي يظهر تدخّل الراوي خلال الحوار أو قبله أو بعده ، لكنَّ درجة تدخله تختلف من حوار لآخر . وقد ظهرت هذه الصيغة في أشكال مختلفة ، فقد يكون تدخّل الراوي قليلاً مكتفياً باستخدام بعض الأفعال التي تنتمي إلى السرد ، وقد تنمو هذه التدخّلات لدرجة تنتج جملاً سردية تطول أو تقصر ، وهذا ما يعبّر عن رغبة الراوي في تقوية الحوار ، وتوضيح هيئة المتكلّمين في ذهن القارئ ، وملامحهم النفسيَّة والفكريَّة . وما يميّز العرض في روايات العجيلي هو طول الحوار ، حيث تتحدّث الشخصيّات باستفاضة ، ويتدخّل الرواي للتعليق على أقوالها ، قبل أن تعود صيغة السرد لتهيمن مرّة ثانية .

أمّا الوصف في روايات العجيلي ، فقد جاء في شكلين ؛ الشكل الأوّل الـذي يبـدو فيـه الوصف مقطعاً مستقلاً ، والشكل الثاني الذي يأتي فيه الوصف متداخلاً مع السـرد . وهـذان الشكلان يؤكّدان على أنَّ الروائي استخدم الوصف بوصفه تقنية لازمة ، لكنَّه أكثر من استخدام الوصف الخالص في الروايات مما أبطأ حركة السرد ، ولم تسهم هذه المقاطع الوصفيَّة الخالصة والطويلة غالباً في بناء الحدث ، أو بلورته بمقدار ما كانت تعيق حركة السرد وتعطلها ؛ لتجعل من الوصف غايةً بدلاً من أن يكون وسيلةً تسهم في إضاءة موقف ما ، ولتعبّـر عـن رغبـة الروائي في وصف مشاهداته ، و رؤيته الخاصةً لينحرف بالقصّة عن مسارها إلى استطرادات كثيرة لا ضرورة لها . أمّا الوصف المتداخل في السرد فهو أمرٌ لازم في كلِّ رواية تقتضـيها طبيعة السرد . ويقوم الوصف في روايات العجيلي بوظائف عديدة ، فقد تكون وظيفة الوصف جمالية تزيينية ؛ ليصبح بذلك استراحة وسط الأحداث المسرودة ، كما قد تكون وظيفته تفسيريَّة تكتسبه دلالة رمزيَّة في العمل ، عبر الوصف الذي يتداخل بالسرد بشكل عام ، أو في الوصف المستقل أحياناً في بعض المقاطع التي تخدم فكرة الرواية ، وتسهم في إضاءة الأحداث ، وتشكيل الرؤيا الفكريَّة التي ينطوي عليها العمل الروائي .

حلّل البحث نظام السرد في الروايات ، ولاحظ أن الروائي التزم نظام العقدة (العـرض، التأزّم ، الحل) ، حيث تبدأ جميعها وتسير أحداثها وشخصيّاتها نحو الأمام ، وإن استطاعت في حالات قليلة أن ترتدَّ إلى الوراء بما يخالف ترتيب الأحداث في الحكاية ، إلاّ أنها جميعاً تعتمـد نظام العقدة . وتبدو افتتاحيات الروايات واحدة تقريباً حيث يبدأ الراوي بتقـديم الشخصـيّات ، والتمهيد للأحداث ، وتقود القارئ نحو التأزّم الذي يتمدّد على طول الرواية التي تسيّرها الرؤيا . وهذه الرؤيا تجعل كلَّ مكوّنات العمل الروائي موظّفة في سبيل بلورتها في وعـي الطبقـة ، وتشهد مرحلة التأزّم امتداداً واتساعا لبؤرة الأحداث وتشابكاً فيما بينها ، وتتفاعل الشخصـيّات فيما بينها وتتأثر بالأحداث . إلاَّ أن قانون التتابع يظلُّ مسيطراً على جملة الأحداث في مرحلـة التأزم . أمّا الحل فيجيء في خاتمة الرواية في الغالب ، ويرتبط بقانون التتابع ، ويسعى إلى أن يكون معقولاً ومقنعاً . لكنّه يأتي في الغالب تعسفيًّا يسعى إلى إنهاء الحكاية ، بما يقودنـا إلـى الشك في أنَّ الروائي يكتب تحت ضغط الفكرة لا الحكاية ، وهذا يؤدي إلى انتصاره للفكرة على حساب الحكاية التي تنتهي في نقطة لاحقة للنقطة التي تتضح فيها الفكرة ، وتتبلور فيها الرؤيـا الفكريّة التي يحملها العمل الروائي . وما يميّز الحل في روايات العجيلي أنّ السفر والموت هو الحل الأمثل للتخلّص من مأزق النهاية الذي تفرضه طبيعة الأحداث في مرحلة التأزّم .

أمّا اللغة في روايات العجيلي ، فقد حافظت على مستوى فني واحد ، فلا نجد اختلافاً بين لغة الراوي والشخصيات ، وهي لغة ملتزمة بتقاليد الكتابة الأدبيَّة ، ولا تخرج عن نظام النثر ، فصيحة ، ولا نجد أثراً كبيراً للعاميَّة ، بل محاولات لتبسيط الفصحى ، وتقريبها من العاميَّة دون أن تفقد فصاحتها . وقد تمدّدت لغة الروايات وفق مستويات متعـدّدة ، تتناسـب مـع طبيعـة الشخصيّات ومستواها الاجتماعي والفكري ، كما تتناسب مع طبيعة القصّة دون أن تخرج عـن الإطار العام للغة الواحدة ، وهذا نابع من رغبة العجيلي في جعل اللغة لصيقة بـالواقع ، عبـر تمثيلها لواقع الشخصيّات ، بما يؤكّد دور اللغة بوصفها أداةً تسهم فـي إضـاءة واقـع الطبقـة الاجتماعيَّة ، ووعيها، ورؤاها الخاصَّة .

﴿الخاتمة﴾

الغاية من التحليل البنيوي للنص الروائي تتجلّى في كشف العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون ، هذه العلاقة الجدليَّة التي تفضي بدورها إلى ربط بنية النّص الروائي ببنية طبقة اجتماعيَّة ، وفق مستويات متعددّة تقوم على التناظر بين البنيتين ؛ ليفضي هذا الربط إلى تشكيل رؤيا إلى العالم تكسبها الكتابة شكلها الذي يميّزها في لحظة تاريخيَّة ، ويتجاوز هذا التشكيل قدرة الفرد وتجربته المحدودة ؛ لأنّها لا تظهر بشكلٍ مفاجئ بل تتكوّن في وعي الطبقة الاجتماعيَّة بعد أن تمرّ بتحولات بطيئة ومتدرّجة ، وهذا ما يجعل من النص الأدبي بعامّة ، والروائي بخاصَّة تعبيراً عن بنية طبقة اجتماعيّة ورؤاها الخاصَّة ، وتجسيداً للتحولات الداخليَّة التي تطرأ على هذه البنية في حركتها المستمرة عبر التاريخ . والعامل الأساسي في دراسة النص الأدبي يتلخّص بقدرة العمل الأدبي على التعبير عن تلك الرؤيا ، إلاَّ أنَّ الإجحاف الذي نرتكبه في سعينا إلى تحديد تلك الرؤيا يكون في بحثنا عنها في عملٍ أدبيٍّ محدّد ، أو في مجموعة من النصوص الأدبيَّة فقط . وهذا ما يقودنا إلى أسئلة مهمِّة جدّاً ؛ أيستطيع العمل الأدبي أن ينهض بتلك الرؤيا إلى العالم ؟ وهل تكمن الغاية من البحث في السعي وراء تلك الرؤيا في العمل الأدبي ؟ ثمَّ ، ما الذي يمكن أن تقدّمه الرؤيا إلى العالم أكثر من كونها بحثاً في التكوين المعرفيّ لوعي الطبقة الاجتماعيَّة ؟

إنَّ الإجابة عن هذه الأسئلة ممكنة إذا تجاوزنا نتائج البحث وغايته ؛ لأنَّ النصوص الروائيَّة التي تعامل معها البحث كانت عاجزة في معظمها عن إدراك تلك الرؤيا على الرغم من تعبيرها الحي عن وعي طبقة اجتماعيَّة محدّدة ؛ لأنّها تنتمي إلى لحظات مختلفة ، وتتوجّه في اتّجاهات مختلفة ، وهذا ما جعل من البحث عن الرؤيا أمراً عسيراً ، فاقتصر البحث على دراسة بنية الطبقة الاجتماعيَّة كما تمثّلت في بعض أعمال العجيلي الروائيَّة . وحاول دراسة بنية العمل الأدبي بطريقة تتحّدد فيها ملامح ، وسمات البنية الاجتماعيَّة كما تجسّدت ، وبحث في دور الوسائل الفنيَّة في صياغة هذا الوعي ، وبلورة تلك الرؤى الفكريَّة .

لابدَّ من التأكيد على أنَّ رؤيا العالم التي ينادي بها لوسيان غولدمان لا يمكن أن تتوضّح في عمل أدبيّ محدد ، أو في نتاج أديب بعينه ، أو مجموعة من الأدباء فحسب ، بل تحتاج إلى مساحة أكبر بكثيرٍ من ذلك . إنّ دائرة البحث عن تلك الرؤيا يجب أن تتّسع ؛ لتشمل مجموعة كبيرة من النصوص الأدبيَّة ، والأعمال الفنيَّة ، والدراسات الفلسفيَّة والفكريَّة بما يفضي إلى

صياغة رؤيا إلى العالم تكون أكثر تعبيراً عن وعي الطبقة الاجتماعيَّة في سعيها إلى فهم واقعها، وتغييره بما يحافظ على جوهرها الطبقي .

هذا الاتّساع في دائرة البحث الذي ندعو إليه هو الكفيل باستخلاص تلك الرؤيا . وهو المسوّغ الذي يستند إليه البحث في الاعتذار عن تقصير لا يمكن دفعه . إلاّ أنه يمكن تعيين بعض المعطيات في ضوء تحليل بنية الأعمال الروائيَة وتفكيكها ، وتحديد العلاقات الناظمة لتلك البنى الفكريَّة والفنيَّة .

الرؤى الفكريّة :

1- تتحّدد بنية الطبقة الاجتماعيَّة في الروايات بجملة الأفعال والأقوال والأفكار التي تصدر عن الشخصيّات الروائيَّة في تفاعلها فيما بينها ، وفي تفاعلها مع الأحداث ، والأمكنة في فترة زمنيَّة محدّدة . وهذا التحديد يسهم في تتبّع وعي الطبقة لظروفها الاجتماعيَّة والمعيشيَّة والفكريَّة في وضع سياسيٍّ – اجتماعيٍّ طارئ على الأغلب ؛ لذلك نجدها خاضعة لهذا الظرف من الخارج ، مستسلمة لسيرورة الزمن ، لكنَّ داخلها يشهد تحوّلات جذريّة تهدّد جوهرها الطبقي وتكوينها ، وهذا ما يدفعها إلى البحث عن خيارات تضمن بقائها ، وتميّزها من غيرها من الطبقات الاجتماعيَّة .

2- تتعدّد الطبقات الاجتماعيَّة التي تتعرض لها الروايات . إلاَّ أننا لا نلحظ هذا التعدد في الرواية ذاتها على الأغلب ، وتكتفي الرواية بتسليط الضوء على طبقة بعينها ، وتحاول رصد بنيتها الخاصَّة دون أن تتوقّف عند سعي تلك الطبقة إلى ما يميّزها من غيرها بشكل واضح . والملاحظ أنَّ الطبقة البرجوازيَّة هي الطبقة الأكثر حضوراً في روايات " قلوب على الأسلاك" ، و" باسمة بين الدموع" ، و "أرض السيّاد" . وتعدُّ كلمة " البرجوازيَّة " أكبر من الطبقة التي ترمز الروايات إليها ، وتشترك معها في الترف والغنى ؛ أي البعد المادي ، إلاّ أنّها لا ترتقي إلى الدرجة التي تؤسس فيها لوعي اجتماعي فكري . ومردٌّ هذا أنَّ البرجوازيَّة الناشئة في سورية لم ترتقِ إلى درجة تنتج فيها مشروعها الفكري المرتبط بالظرف الاقتصادي والاجتماعي على وجه التحديد ؛ لذلك فإنَّ رؤيتها الفكريَّة بقيت قاصرة عن إدراك الواقع على اختلاف ظروفه ، وظلّت تدور في فلك الوضع المادّي الذي يميّزها من غيرها فقط . وهذا ما جعل منها طبقة هشّة لم تستطع الصمود في ظلِّ وضعٍ سياسيٍ قلق يهدّد مصالحها بالدرجة الأولى ، كما يهدّد جوهرها الذي يقوم في أساسه على ضمان تلك المصالح ؛ لذلك نجد أنَّ قانون المنفعة – الغاية تبرّر الوسيلة – هو القانون الذي تقوم عليه في سعيها نحو تسيير الظرف السياسي إلى

مصلحتها، وفي سعيها إلى تأصيل وجودها والارتقاء إلى أعلى سلم الطبقات الاجتماعيَّة . وهذا القانون الذي يحكم علاقات تلك الطبقة هو الذي يدفع بها إلى اتّخاذ إجراءات عديدة تسهم في الحفاظ على تميّزها المادي . إلاَّ أنَّ هذه الإجراءات تؤكّد في الوقت ذاته هشاشة هذه الطبقة ، وعجزها عن النهوض بمشروع معرفي يضمن لها الثبات والاستمرار .

3- تتشكّل ملامح طبقة أخرى ؛ وهي طبقة الفلاحين التي تبدو أكثر وضوحاً في روايات العجيلي ، وتبدو سمات تلك الطبقة واحدة ؛ فهي تتميّز بوعيها التام لظروفها المختلفة ، إلاَّ أنَّ هذا الوعي لا يسهم في تغيير واقعها الذي تحاول التمرّد عليه . والقوانين الناظمة لبنية تلك الطبقة تنتج عن فهمها لهذا الواقع الذي ترسمه لها قوى أخرى ، وهذا ما يجعلها خاضعة لتلك القوى التي تتحكّم بها ، وبأسلوب عيشها ، وطبيعة الأعراف ، والعادات الاجتماعيَّة التي تنظم العلاقات بين أفراد هذه الطبقة ، وخضوعها إلى تلك القوى ناتج عن رؤيا سوداويَّة تمثّل استسلامها التّام لها . هذه القوى التي تمثّل الطبيعة ، والأعراف الاجتماعيَّة الجائرة التي لا يمكن تغييرها في ظلِّ الظروف التي تخضع لها الطبقة . وهذه القوى تتضافر مع قوّة الدولة التي تسهم بشكلٍ كبير في تثبيت هذه الرؤيا القاتمة التي تعبّر عن إحساس الفلاح بعامَّة ، وفلاح منطقة الفرات في روايتي " المغمورون " ، " أرض السيّاد " على وجه التحديد بالظلم الذي لحقه بعد أن انتظر بناء السد ؛ ليكون وسيلة نحو تغيير جذري يسهم في صياغة قوانين اجتماعيَّة أكثر إنصافاً له في صراعه الأزلي مع الطبيعة .

4- يشكّل الظرف السياسي في فترة زمنيَّة عاملاً مهماً في إضاءة واقع الطبقات الاجتماعيَّة ؛ الفساد السياسي في فترة الخمسينيات ، وواقع الوحدة عشيَّة الانفصال ، وقرارات ترحيل فلاحي منطقة الغمر ، وسلطة المتنفّذين في دوائر الدولة وغيرها كانت عوامل ضغط فاعلة على الطبقة الاجتماعيَّة التي تتعرّض لها الرواية ، بما يقودنا إلى تأمّل بنية تلك الطبقة، ووعيها لظروفها ، وسعيها إلى الحفاظ على جوهرها في ظلِّ تلك الظروف ، والمعطيات السياسيَّة التي تسهم في صياغة بنيتها المميّزة لها ، كما يقونا إلى تأكيد الخيبة التي تلحق بتلك الطبقة في ظلِّ ظرف سياسي يجعل من خضوعها سمةً مميّزة لها في سعيها الدائب إلى التأقلم والتكيّف . وهذا الخضوع يعبّر عن رؤيا قاتمة تصرّ أعمال العجيلي الروائيّة على تأكيدها . وهي رؤيا مأساويَّة تنتج عن شعور الخيبة الذي يصيب أفراد تلك الطبقة ، دون أن تتمكّن من بلورة تلك الرؤيا أو صياغتها بشكل نهائيّ . ومردُّ هذا أنَّ الرؤيا القاتمة تنبع من خيبة متجدّدة لا يمكن تجاوز آثارها، أو السيطرة عليها في ظلِّ وضع يجعل من مواجهته فعلاً أخرقاً ؛ يهدّد وجود الطبقة الاجتماعيَّة ، ويشوّه جوهرها الطبقي.

5- يتّخذ الصراع الطبقي أشكالاً ومستويات متعدّدة في الروايات بعامَّة ، وأهمُّ هذه الأشكال هو الصراع بين الطبقات الاجتماعيَّة ، لكنَّ كلمة الصراع ذاتها تبدو غير مناسبة تماماً لما تقتضيه فكرة الصراع من وجود تكافئ بين القوى المتصارعة ، وإلاَّ فإنَّ هذا الصراع يستحيل إلى هيمنة واستعمار . وإذا كان البحث قد استعمل هذه " الكلمة " فغايته منها تكمن في إضاءة العلاقات الناظمة لبنية الطبقة الاجتماعيَّة ، وإضاءة علاقتها بالطبقات الاجتماعيَّة الأخرى بما يفضي في النهاية إلى الاعتراف بأنَّ الهيمنة التي تنتج خضوعاً هي الرؤيا التي تنطوي عليها أعمال العجيلي الروائيَّة ، هذه الرؤيا التي لم تتضح ملامحها كاملة بوصفها تكويناً معرفيّاً يعبّر عن وعي طبقة اجتماعيَّة محدّدة .

ساهم الصراع بين الطبقات في التأكيد على أنَّ البعد المادي كان العامل الرئيسي في تشكيل وعي الطبقة الاجتماعي ، فهو الذي يحدّد وعيها ، ووجودها في سعيها إلى الاحتفاظ بخصوصيتها . وظهر الصراع عبر جملة من العلاقات التي تربط أفراد الطبقات المختلفة الذين كانوا منحازين تماماً لمنشئهم الطبقي على الرغم من المحاولات التي لم ترتق إلى درجة إنجاز اختراق فعلي ، واكتفت بالتلميح إليه عبر تجاوزات متتاليَّة لم تستطع الولوج إلى جوهر تلك الطبقة ، مما جعل من مواجهتها عبثيَّة تلاشى أثرها بسرعة ، ليظهر الجوهر الأصلي لتكوين الفرد المنتمي قسراً إلى طبقته الاجتماعيَّة .

شكلٌ آخر للصراع تجلّى عبر علاقة القديم بالجديد في المجتمع السوريِّ ، في ظلِّ فترة تعترف بشرعيَّة كليهما دون أن تنحاز إلى طرف دون الآخر . وهذا ما يجعل بنية المجتمع تنتظم في ثنائيّات متقابلة ، وتّتخذ من الزمن محوراً ترتكز عليه في تجاذبها وتنافرها ، وتعوّل عليه في الوقت ذاته . وهذه الثنائيَّات هي ؛ الرفض التّام للماضي أو الخضوع المطلق له ، و الانفتاح على الخارج أو النكوص إلى الداخل ، و الحريَّة حدَّ الانفلات و التعصّب حدَّ الضياع في دهاليز الكبت . وهذه الثنائيات التي تجسّد بنية المجتمع السوري في روايات العجيلي تمثّل علاقة الماضي بالحاضر، وسعي كلّ من طرفي هذه العلاقة إلى رسم ملامح المستقبل .

الرؤى الفنيَّة :

1- تسهم بنية العمل الروائي الفنيَّة في تشكيل وعي الطبقة الاجتماعيَّة التي يجسّدها ؛ وذلك عبر تضافر عناصر البناء الفني في مجموعها في صياغة هذا الوعي وبلورته ، بشكل يجعلنا نتساءل دوماً عن دور تلك الوسائل الفنيَّة في التعبير عن فكر الطبقة الاجتماعي ، ومساهمتها في تشكيل الرؤيا الفكريَّة التي ينطوي عليها العمل الأدبي ؛ فالزمن والمكان والشخصيّات والسرد

تكتسب أهميّتها من قدرتها على تمثيل الواقع ، ورصد أبعاده المختلفة بما يسهم في تجسيد بنية الطبقة الاجتماعيَّة ، ومتابعة تطورّ تلك البنيَّة في سياقها التاريخي والاجتماعي ؛ لتصبح هذه العناصر وسيلة لاغاية في هذا الصدد ، تتوجّه فيها البنى الفنيَّة لتصبح بنى اجتماعيَّة .

2- يؤدي الزمن دوراً مهمّاً بنية العمل الروائي ، حيث يرصد التحوّلات الداخليَة التي تمرٌّ بها الطبقة الاجتماعيَّة في فهمها لواقعها ، فنراها تسير ببطء شديد على محور الزمن لدرجة توحي بثبات شكلها وديمومته قبل أن تخضع لمنعطف استثنائيٍّ حاد ، يزيد من سرعتها واضطرابها في دوران الزمن حول نفسه في ظلِّ الظروف التي تشكّل عامل ضغطٍ عليها . إلاَّ أنّها تعود بعد هذا إلى السير بذات الطريقة بعد أن تتحرّر من ضغطه . وهذا ما يجعل من فهمها عاجزاً عن تغيير وضعها . فهي متصالحة مع الزمن تسير بشكل ثابت ، وبطيء قبل تلك الظروف الضاغطة وبعدها ، وتتحوّل حركة الزمن إلى حركة دائريَّة في ظلَّ هذه الظروف، فتضطرب حركتها وتتشتت في فضاء تلك اللحظة فحسب .

يستخدم الروائي في تشكيله لبنية الزمن في الأعمال الروائيَّة ، المفارقات الزمنيَّة مثل الاسترجاع والاستباق مع استخدام واضح للاسترجاع ، كما يعتمد بشكل واضح على التقنيات الزمنيَّة التي من شأنها إبطاء حركة السرد ، وتعطيلها مثل ؛ المشهد والوقف أكثر من التقنيات التي تسرّعه مثل الخلاصة والحذف ، وهذا ما يؤكّد دور الزمن في رصد وعي الطبقة الاجتماعيَّة ؛ لأنَّ تفاعل أفراد الطبقة فيما بينهم ، وما ينقله هذا التفاعل من تعبير عن أفكار ورؤى وتطلّعات يتمٌّ عبر دوران الزمن حول نفسه بشكل يساهم فيه في تتبّع ردود فعل أفراد الطبقة ، وتتبّع وعيها في ظلِّ تلك الظروف الضاغطة .

3- إنَّ بينة المكان الروائي تسهم أيضاً في صياغة ، وبلورة رؤيا الطبقة الاجتماعيَّة التي يصدر عنها العمل الروائي . وتبدو بنية المكان في الروايات جميعها واحدة ؛ تتميّز بالثبات ، وبشكلها الخارجي الذي لا يتغيّر . ويحرص الروائي على وصف المكان بصورة تجعل من هذا الوصف موظّفاً في التعبير عن بنية الطبقة الاجتماعيَّة ، كما يحرص على تسمية الأمكنة بأسماء حقيقيّة بغية إيهام القارئ بواقعيَّة الأحداث. وتسهم صورة المكان بتشكيل الفضاء الروائي الذي يتألف- على الأغلب - من مجموع الأمكنة الروائيَّة ، وهذا ما يجعله شاسعاً ، تتشكّل فيها العلاقات التي تضيء جوهر الطبقة ، وتكوينها الفكري . وتتميّز بنية الفضاء الروائي بحركتها الداخلية الثابتة بشكل يجعل من هذه الحركة تشبه حركة رقّاص الساعة بين ثنائيَّات متقابلة ، تنجذب إلى طرف ما ثم ترتدُّ إلى الطرف الآخر ؛ لتكسب تلك الحركة بعدها الاجتماعي بتأرجحها بين أقطابه ، بطريقة تساعد على صياغة الرؤيا الفكريَّة التي يحتويها العمل الروائي .

4- تكتسب بنية الشخصيّة الروائيَّة أهميّة في بناء الروايات بعامَّة . وهذا نـاتج عـن اهتمـام الرواية التقليديَّة بعامة بالشخصيّات ، ودورها الحيوي في تمثيل الطبقة الاجتماعيَّة . وما يميّـز بنية الشخصيّة في روايات العجيلي أنَّها تقوم على قانون التركيز على شخصيَّة واحدة ، وتنظر إلى بقيَّة الشخصيّات على أنّها تابعة ومرتبطة بها . وتهتمُّ بردود فعلها في وقـت تهمـل فيـه الحوافز التي تدفعها إلى القيام بهذا الفعل . وتتميّز الشخصيَّة الروائيَّة بتعبيرها عن وعي طبقـة اجتماعيَّة محدّدة ، وتحمل رؤيا فكريَّة تجعل من سلوكها ، وردود أفعالها، وتفاعلها مع الأحداث، والشخصيّات قناة للتعبير عن تلك الرؤيا . لكنَّ قانون التركيز الذي ينظم بنية الشخصيَّة الروائيَّة يجعل منها في مركز البنية في وقت تتحرّك فيه بقيّة الشخصيّات في فضاء تلك البنيَّة ، ويتحدّد وجودها بوجود الشخصيَة الرئيسيَّة .

إلاَّ أنَّ هذا النظام يتعرّض للاختراق في بعده الاجتماعي عندما تبرز شخصـيَّة أخـرى تمتلك صفات ، وملامح مشابهة لصفات الشخصيَّة الرئيسيَّة ، وتنتمي لذات الطبقة الاجتماعيَّة ، وهذا ما يجعل من تفاعل هاتين الشخصيّتين فيما بينهما من جهة ، وتفاعلهما مع بقيَّة الشخصيّات من جهة ثانية، تعبيراً عن أفكار ورؤيا الطبقة الاجتماعيَّة ، بما يفضي إلى حدوث خلـلٍ فـي القانون الذي ينظم بنية الشخصيَّة الروائيَّة بعامة في ظلِّ الظروف التي تتعرض لها . وسرعان ما ينتهي هذا الخلل بفشل تلك الشخصيَّة في السيطرة على المركز، وارتدادها إلى نقطة بعيدة في فضاء البنيَّة .

5- تخضع بنية السرد في روايات العجيلي لجملة من القوانين التي تتحكّم بالعلاقات التي تكوّن هذه البنية ، وتربطها ببقيَّة البنى الفنيَّة في الروايات وتسهم في توجيهها ؛ إذ يسـيطر الـراوي العالم بكلِّ شيء في الروايات جميعها ، أو يتنازل عن هذه السيطرة لشخصيَّة مـن شخصـيّات الرواية . إلاَّ أنَّ هذا لا يعني إلغاء هيمنته، كما يتشبّث الراوي باللاموقع ؛ وهذا ما يعبّـر عـن التزام الروائي بالبناء التقليدي الذي يسيطر فيه على العالم الروائي ، ودفعه للتعبير عـن رؤيـا الطبقة الاجتماعيَّة التي تتشكّل في النص الروائي .

تهيمن صيغة السرد على الخطاب الروائي على الرغم من المحاولات التي تسـعى إلـى إقامة توازن بين صيغة السرد وصيغة العرض . وهذا التوازن ينبع من تفرّع الصيغ الكبرى إلى صيغ صغرى تتداخل فيما بينها تحت قانون " تبدّل الأدوار الحكائيَّة " . ويعدُّ نظام العقـدة هـو النظام السائد في الروايات الذي يرتكز على قانون التتابع في ترتيب الأحداث ، وربطها فيمـا بينها برابط السببيّة . إلاَّ أنَّ قانون التتابع يشوبه الخلل أحياناً بما يقود إلى التلاعـب بالأحـداث تقديماً وتأخيراً ، وهذا ما يفرض قانوناً آخراً وهو قانون التداخل ، لكنَّ هذا القانون لا يؤثّر على

نظام العقدة كثيراً . وهذا ما يجعل بنية السرد في روايات العجيلي واحدة ، حيث تبدو افتتاحيّات الروايات واحدة في تقديمها للشخصيّات ، والتركيز على حدثٍ مهمٍّ قبل أن تنتقل إلـى مرحلـة التأزّم التي تنتهي بنهايتها الفكرة التي تودُّ الرواية عرضها ، وتنتقل بعدها إلى مرحلة الحل التي تعدُّ إنهاء للحكاية ، وتثبيتاً لرؤيا الطبقة الاجتماعيَّة التي أسهمت مرحلة العرض والتـأزّم فـي إضاءة وعيها ، وفهمها لظروفها المختلفة .

6- إنَّ لغة السرد تكتسب أهميَّة كبيرة، لأنّها المادة الرئيسة في بناء الروايـة علـى المسـتوى الداخلي، وتتميزّ اللغة بمحافظتها على مستوى فنّي واحد دون أن تخرج عن نظام النثر المألوف، أو أن تتخلّى عن فصاحتها ، بل تحاول تبسيط اللغة الفصحى ، وتقريبها من لغـة الاسـتعمال اليومي واللهجات العاميَّة . وهي إن كانت واحدة إلاّ أنّها تتمدّد وفق مستويات في حالات قليلـة كما في " المغمورون" ؛ لتناسب واقع الشخصيّات وموضوع الرواية، و تعبّر عن خصوصيَّة كلّ شخصيَّة ، وهذا ناتج عن أن بنية اللغة تتميّز بالتصاقها الكلّي بالواقع عبر تشكيل تعالقـات نصيَّة ذات صلّة بالأمثال الشعبيَّة ، والموروث الشعبي والأدبي ؛ لذلك فإنَّ اللغة فـي أعمـال العجيلي الروائيَّة تسهم في تمثيل الطبقة الاجتماعيَّة ، وتشكّل مادة بناء النص الروائي الذي يعدّ عالماً من الدلالات والبنى التي ترتبط فيما بينها لتشكّله ، وتربط بين أجزائه المكوّنة له .

يمكن القول أخيراً ، إنَّ لكلٍّ طبقة اجتماعيَّة بنيتها الخاصَّة ، ووعيها الذي ينتج عن فهمها الخاص أيضاً لظروفها المختلفة ، وقوانينها التي تنبع من تكوينها الطبقي ، وتحدّد علاقاتها بجملة من السمات التي سلّط البحث الضوء عليها في دراسته لرؤى الطبقات الاجتماعيَّة الفكريَّة فـي أعمال العجيلي الروائيَّة ، وهذه الرؤى التي تحتضنها الروايات تتشكّل من مجموع العلاقات التي تربط بين مكوّنات النص الروائي ؛ لتصبح هذه المكوّنات التي تشكّل بنية العمل الروائـي ذات دلالات فكريَّة تتوجّه فيها لتجسّد وعي الطبقات الاجتماعيَّة ، و سـيرورة البنيـة فـي سـياقها التاريخي والاجتماعي بما يصوغ رؤيتها إلى العالم .

مُلحق

﴿عبد السلام العجيلي ، حياته وسيرته الأدبيَّة﴾

تعَدّ حياة د .عبد السلام العجيلي مسرحاً لحيواتٍ تجمَّعت وامتزجت في حياة إنسان واحد ؛ خاض تجاربَ عديدة ، وسلك دروباً كثيرة ، وجعل من أدبه شاهداً على زمن امتدَّ ثمانية عقود . فالعجيلي صوت أبداعيٌّ متفرّد ، وقلمٌ مميّز استطاع أن يكون كما يرى . حسين جمعة ((شاهداً حقيقيّاً على تطوُّر الأدب العربي الحديث))[1] . واستطاع أن يكون جزءاً من تاريخ الأدب العربي لما تركه من نتاجٍ أدبيّ في مختلف الأجناس الأدبيَّة ؛ ليرفد الأدب العربي الحديث برافد غزيـرٍ من كتاباته التي كانت خلاصة تجاربه ومشاهداته الكثيرة التي امتلأ بها قلمه فنضح أدباً ، وهذا ما يعود بنا إلى قوله : ((لديَّ أشياء كثيرة تستحق أن تقال وأتوق إلى قولها ، فتجـاربي فـي الحياة كثيرة ، وما يقرُّ في نفسي من بقاياها أو مما توحيه كثير كذلك))[2].

1- حياته ومكوّناته الثقافيَّة :

الرَّقة كانت البدايـة، والمقام الأخير له بعد تطواف في طول البلاد وعرضها. وهي الّتي احتضنت طفولته في العشرينيات من القرن العشرين ، فأغلب المصادر تشير إلى أنَّ ولادتـه كانت سنة 1918 ، أو في سنة 1919، ويؤكِّد العجيلي أنَّ التاريخ الأوّل أقرب إلى الصـحيح بعد اكتشاف تذكرة النفوس التركيَّة الأولى . شهدت الرقة هذه الولادة في وقتٍ لم تكن فيه أكثر من بلدةٍ صغيرةٍ تعيش حياةً نصف حضريَّة ؛ ففي الشتاء يقيم أهلها في مساكنهم ، فـإذا جـاء الربيع خرجوا بأغنامهم إلى البادية يتنقلون من مكان إلى آخر بحثاً عن الكلأ ، ويسـتمر هـذا الحال حتَّى أوائل الخريف . وتعود أسرة العجيلي إلى فرعٍ من فروع عشيرة عربيـة هـي البوبدران الَّتي تقيم في بادية الموصل ، ويقيم بعضها في بادية دير الزور . وقد تربّى العجيلي تربية صارمة لا تتيح للمرء التعبير عن عواطفه وأحاسيسه ؛ فأحلام اليقظة الّتي كان يعيشها في

1- عدة مؤلفين: " عبد السلام العجيلي جوهرة الفرات" ، إعداد وتوثيق د . علي القيِّم ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط 2006،1 ، ص 23 .

2- العجيلي ، عبد السلام : " أشياء شخصية " ، دار الحقائق ، مكتب الكرمل للدراسات ، بيروت، ط2 . نيسان 1980 ، ص79 .

ظلِّ جدار الطاحونة الّتي كانوا يمتلكونها كانت تُقابل بتقريع ولومٍ شديدٍ من والده . إلاَّ أنَّ هــذه الحياة الّتي عاشها في طفولته قد ساهمت في تكوين شخصيّته الثقافية .

درس العجيلي الابتدائيَّة في الرَّقـــة ، ونال شهادة " السرتفيكا " عـام 1929، وفـي السنة التالية ، انتسب إلى تجهيز حلب ، لكنَّ مرضاً أصابه ، فانقطع عن الدراسة أربع سنوات ، ثمَّ عاد بعد ذلك لمتابعة دراسته على الرغم من رغبة والده في العمل معه في إدارة أملاكـه ، لكنَّ اهتمامه بالثقافة ، وميله إلى المعرفة والعلم جعلا والده يخضع لرغبته في متابعة الدراسة . وفي حزيران من سنة 1938 نال البكالوريا الثانية ، وانتسب إلى جامعة دمشق ، فدرس الطب خلال سنين الحرب العالمية الثانية ، وأنهى دراسته مع انتهاء تلك الحرب ، وذلـك فـي سـنة 1945، ثمَّ رجع إلى الرَّقة ليمارس الطب في نهاية عام 1947 ، وكان بذلك أوّل طبيب في هذه البلدة الصغيرة . وبقي هناك إلى أن مثَّل مدينته في البرلمان عام 1947 الذي قام فـي أيَّامـه انقلاب حسني الزعيم . ورجع بعد خروجه من البرلمان إلى بلدته ليمارس مهنتـه ، وليتفـرَّغ للسفر والعمل بعيداً عن السياسة التي عاد إليها ليتولَّى بين شهري نيسان وأيلـول مـن عـام 1962 وزارة الثقافة ووزارة الخارجيِّة ، ووزارة الإعلام . ولم تدم تلك الفترة طـويلاً ، بـل كانت نهاية جولته في ميدان السياسة . وتفرّغ بعدها للطب ، والكتابة بشكل نهائي، مفضِّلاً البقاء في مدينته الّتي كانت قد بدأت تتلمَّس خطا المدنيَّة . عاش في الرَّقة ، وبقي هناك إلى أنْ وافته المنية في الخامس من نيسان من عام 2006 [1]

إنَّ المحطات الَّتي عاشها العجيلي تركت بصماتها واضحة فـي نظرتـه إلـى الحيـاة والمجتمع والأدب ، فانقطاعه عن الدراسة بسبب المرض الّذي ألمَّ به كان محطة مهمَّـة ، إذ مكَّنته من القراءة والإطلاع على أمَّات الكتب الّتي كانت متاحة في تلك البلدة الصغيرة . وقـد ساهمت في تثقيفه بما وقع تحت يديه من كتبٍ دينيَّة ، وقصصٍ شعبيَّة مثل سـيرة عنتـرة ، وتغريبة بني هلال وألف ليلة وليلة ، وكتبٍ من الأدب القديم كأشعار الجـاهليين والمعلقـات ، والتاريخ العربي، يقول:((كانت محطَّة طارئة. إلاَّ أنَّ آثارها ، ما كان منها ظاهراً أو في أعماق الوجدان ، طبعتني بطابعها العميق في المعرفة والتفكير وفي النظر إلى قضايا الحياة والتعامـل

1- للتوسع في حياة العجيلي ينظر : "أشياء شخصيَّة ": عبد السلام العجيلي من ص 7 -24، و" أعلام الحركة الأدبية فـي الرقـة" : حسين المرعي ، مطابع ألف باء الأدب، دمشق، ط1، 1985، ص13 - 28 ، و" دراسات في أدب عبد السلام العجيلي" : عدة مؤلفين، تحرير وإشراف إبراهيم الجرادي ، دار الأهالي ، دمشق ، ط1 ، 1988 ، ص 11 - 30 ، و" التاريخ و العجيلي" : محمد جدوع، دار الفرقد ، ط1 ، 2006 ، ص 31 - 45 .

مع هذه القضايا ،إلى اليوم))[1]. وفي عام 1936 نشرت مجلة الرسالة المصريَّة أوّل قصَّة له، يقول: ((وأوّل ما نشرته كان قصَّة بدويَّة بعنوان" نومان " نشرتها لي مجلة الرسالة المصريَّة الَّتي كان يصدرها الأستاذ الزيَّات))[2]. ويبدو أنَّ هذه المحاولة قد لاقت استحسانا لدى الزيَّات ، كما عزّزت ثقته بنفسه بعد تردده الطويل في نشرها، وعدم جهره بتلك المحاولة الّتي أرسلها بتوقيع "ع .ع" . وما يميِّز مرحلة الشباب في حياة العجيلي اهتمامه بالشعر، وانصرافه إلى النظم في كثير من المناسبات الّتي شهدها ، فقد كتب الكثير من القصائد الّتي حُفظ قسم منها في ديوانه اليتيم " الليالي والنجوم " ، وبقي الكثير من تلك القصائد ضائعاً في أدراج المكاتب، و الصحف والمجلات الّتي نشرت قصائده الموقعة أغلبها بأسماء مستعارة [3].

ويعدُّ تطوّعه في جيش الإنقاذ في كانون الأوّل من عام1947 بقيادة فوزي القاوقجي من المحطَّات المهمة جدّا ، فقد انضمَّ العجيلي إلى الطليعة الأولى الّتي كانت بقيادة أديب الشيشكلي، والتي حملت اسم فوج اليرموك الثاني . ويبدو أنَّها بقيت بقعة مضيئة في ذاكرته الّتي كانت تستعيدها بين حين وآخر، فتحيلها قصصاً وقصائد شعريَّة ، فالكتابة عنها لم تكن عملية توثيق لمرحلة أو محطةٍ عاشها الكاتب فحسب ، بل كانت استذكاراً لتلك التفاصيل من خلال الكتابة عنها[4]، والّتي تجلّت واضحة في نتاجه الأدبي . ويضاف إلى تطوّعه في الجيش المنقذ عمله في حقل السياسة بوصفه نائباً في البرلمان ، ووزيراً في مرحلة مضطربة سياسيَّاً .

كما شكّل السفر مكوّناً مهماً من مكوَّنات شخصيته الثقافيَّة ، فقد زودته الرحلات الَّتي قام بها بمشاهد ومواقف تعرَّض لها ، وأحداث خرجت به من دائرة المقارنة الّتي تطوِّق المسافر عادةً، لتدخل في دائرة الهضم والإفادة منها ؛ لتقديمها بوصفها نصوصاً أدبيَّة ذات قيمة فنيَّة عالية . والكاتب ذو روحٍ توَّاقة للمعرفة الّتي لا تأتي من القراءة فحسب ، بل من التنقُّل في البلاد ، والتعرُّف على عادات الناس ، وتقاليدهم وطبيعة حياتهم على اختلاف أشكالها . وقد عاد

1- العجيلي ، عبد السلام : " محطَّات في الحياة " ، وزارة الثقافة ، دمشق، 1995، ص97

2- العجيلي ، عبد السلام : " أشياء شخصيَّة" ، ص12.

3- جمع العجيلي مقاماته وقصائد ديوانه " الليالي والنجوم " وبعض القصائد التي لم تنشر أو التي كانت تنشر في الدوريات بأسماء مستعارة في معظمها وقد نشر هذا الكتاب بعد وفاته . ينظر " العجيلي ، عبد السلام : مقامات عبد السلام العجيلي وأشعاره ، دار رياض الريس ، ط1 ، 2007 .

4- جمع العجيلي مقالاته وملاحظاته في كتاب عن تلك المحطة بعنوان (جيش الإنقاذ – صور منه – كلمات عنه) ، صادر عن دار كلمات ، ط1 ، 2005 .

من تلك التنقلات بزاد معرفي عظيم، يقول: ((رجعت من هذا السير وذلك التخبُّط بذخيرةٍ فكريَّة ونفسيَّة كبيرة انصبَّت حصيلتها في نتاجي الأدبي الذي إليه تنتهي معارفي وتجاربي))[1]، وهذا ما نلحظه في قصصه مثل قصة " رصيف العذراء السوداء" ، و"الحبُّ والنفس "، و" الحاجَّان"، وفي رواية "أجملهن" ، إضافة إلى توثيق تلك الرحلات ، وما أثارته في نفس العجيلي من رؤى وتصوّرات كما في "حكايات من الرحلات "، و"دعوة إلى السفر"، و"خواطر مسافر" .

إذا كانت الرحلات قد زوّدت الكاتب بمعارف ومعلومات ساهمت في توسيع مساحات التَّلقي عنده بما يساعد على إعادة إنتاجها بالكتابة ، فإنَّ تجاربه الّتي عاشها في ميدان الطب وممارسته لا تقلُّ أهميَّة عن غيرها ، والدراسة العلميَّة كانت سبباً في محاكمة الأحداث بالمنطق والحجَّة ، كما أنَّها كانت وسيلة لاستشراف الآتي بما توحي به معطيات الواقع المعيش، فالطب كما يقول العجيلي : ((أعطاني طريقة التفكير، وطريقة المحاكمة ، وأتاح لي دراسة الشخصيّات))[2] كما أنَّ الطِّب قد انعكس في نتاجه الأدبي ، وكان واضحاً في مجموعة من قصصه القصيرة مثل قصَّة " قطرات دم " ، و " لقاء كلَّ مساء " ، " وانتقام محلول الكينا" ، وفي رواية " باسمة بين الدموع" ، ومن المفيد الإشارة إلى أنَّ الطبَّ قد لا يكون موضوعا مقصودا لذاته ، بل ساحة تدور فيها أحداث القصِّة أو الرواية ، كما يرى محمد نديم خشفة : ((ربِّما لم يكن الموضوع علميَّاً بحتاً ، أو معلوماتٍ سريريَّة اختصاصيَّة – وإن وردت كذلك أحياناً – إلا أنّه الإطار الذي يحيط بالقصَّة، أو الخلفيَّة التي تدور أمامها الأحداث ، وتتحرَّك في مجالها الشخصيّات))[3] .

أمَّا الرَّقة ؛ فلم تكن مسقط رأسه وبلدة احتضنت طفولته وصباه فحسب ، بل مسرح لرؤاه ولمشاهد طُبعت في مخيلته وذاكرته ، فالعادات الاجتماعيَّة ، والبيئة الحضريَّة البدويَّة ساهما كثيراً في تكوين تلك الشخصيَّة ، والتنقّل في البادية صيفاً والإقامة في البلدة شتاء ، أمر عاشه الكاتب ، كما أنَّ الأعراف والتقاليد البدويَّة لم تنتهِ بتغيّر الوضع الاقتصادي ، والتوسُّع العمراني ، وترك كثيرٍ من الناس لتلك الحياة نصف الحضرية ، والاستقرار الدائم . ولا غرابة في أن يبرز أثر هذه البيئة في نتاجه الأدبي؛ لأنَّها تعبّر عن ذكرياته و، تجاربه، وذاته

1- العجيلي ، عبد السلام : " محطات في الحياة " ، ص 110 .

2- العجيلي ، عبد السلام : " سبعون دقيقة حكايات " ، دار الكاتب العربي ، بيروت ، 1978 ، ص 44 .

3- خشفة ، محمد نديم : " جدليَّة الإبداع الأدبي" ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1990، ص 35.

الجامعة لتلك الأشياء ، وهذا ما يؤكّده بقوله : ((فالسراب ، وكثبان الرمـل ، ونجـوم الليـل بأسمائها ، مثلُ الثأر والنزاعات القبليَّة وحكايات الهوى العذري ، كانت عندي حقائق يوميَّة ، أو أنها تكاد تعتبر كذلك))[1]. وقد ظهر أثر تلك البيئة بشكلٍ واضحٍ في كتاباته القصصيَّة مثل قصَّة "بنت الساحرة"، و"النهر سلطان"، و" الجدب والطوفان"، كما ظهر في روايته" أرض السـيَّاد" و" المغمورون" . والأحداث الّتي شهدتها حياة العجيلي كثيرة جدًّا ، تركت أثرها واضحاً في نتاجه الأدبي ، فهي مكوِّنات شخصيته الثقافيَّة وعوامل مساهمة في تغذية مداده بالطريف والمميِّز ، فحياة البادية المتخمة بالأحاسيس، والمحافظة على تقاليد وأعراف انقرضت ، أو تكاد تبـدو ضرباً من الخيال والغرائبيَّة ، وممارسة السياسة في السلم والحرب ، والتنقُّل في أرجاء البلاد وما يقدمه من تجارب وأفكار، إضافة إلى العمل في مهنة الطب ، وممارسته في منطقة تأرجحت قناعات أبنائها طويلاً بين الإيمان بالعلم ، ودوره الفاعل والانحياز للسحر والكهانة ، والتسـليم بخضوع شديد للقوى الخفية ، والإيمان بالأمور الغيبيَّة . كلُّ هذه الأمور كانت منـابع وردهـا العجيلي ، واغترف منها فزادت نتاجه غنىً وطرافة .

2- **سيرته الأدبيَّة**

تنوَّع نتاج العجيلي الأدبي ، وشمل مختلف الأجناس الأدبيَّة النثريَّة ؛ فالبدايـة كانـت محاولات شعريَّة ، وقصائد مكتوبة في مناسبات متعدّدة في المدرسـة ، وجلسـات الأصـدقاء والمواقف الطريفة الّتي كانت تحدث معه . ويبدو أنَّ هذه البداية كانت مصحوبةً بالتردُّد والخوف من مواجهة القرَّاء بشكل مباشر عبر النشر في صفحات المجلات والجرائد، إلى أن احتضـنت مجلة الرسالة محاولته الأولى . وتستمر المحاولات الّتي كانت تلاقي استحساناً لتكلَّل أخيراً بنشر مجموعته القصَصيَّة الأولى " بنت الساحرة " عام 1948، التي كانـت ((علامـة انعطـافٍ وتحوُّلٍ حيٍّ في تاريخ القصة القصيرة في سورية ، ولم تكن هذه المجموعة إعلاناً عـن ولادة كاتب قصصي عظيمٍ فحسب بل كانت إعلاناً عن بدء استواء فنٍّ جديد متميِّزٍ في التجربة الأدبيَّة للقطر العربي السوري))[2]. وتوالت الكتب ليخلِّف لنا العجيلي نحو أربعة وأربعين كتاباً ، وكثيراً من المقالات الّتي توزَّعت في صفحات المجلات والجرائد . وقد كان للقصَّة من هـذا النتـاج حصِّة الأسد في مداد النقَّاد ، فقد نشر أربعَ عشْرةَ مجموعةً قصصيَّة منها " الخائن " ، والحب

1- العجيلي ، عبد السلام : " أشياء شخصيَّة " ، ص101.

2- الخطيب ، حسام : " القصة القصيرة في سورية – تضاريس وانعطافات" ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشـق ، 1982 ، ط1 ، ص 9.

الحزين "، و" فارس مدينة القنطرة " ، و " الحبُّ والنفس "، و " قناديل أشبيليَّة " . ويرى كثيــر من النقَّاد أنَّ العجيلي رائد القصَّة القصيرة التي نضجت على يده وكان له فضل السبق في هذا المضمار [1].

تتَّخذ القصَّة عند العجيلي أبعاداً مختلفة ، ومتباينة في تناول الفكرة الّتــي يســلطَّ عليهــا الضوء ؛ فهي وسيلة تعبيريَّة عن الأفكار الّتي تثير انتباه الكاتب ، وتستفزُّ فضوله بل تؤرقه ، وهذا نجده في القصص الّتي يكون الطِّب موضوعها مثل قصَّة " قطــرات دم " ، و قصَّــة " "الضفادع " . وقد تكون آلة تصوير "فوتوغرافي" لبعض المظاهر الّتي يريد تثبيتها خوفــا مــن اندثارها و زوالها ، ولاسيَّما في القصص الّتي تكون البادية البيئة الّتي تحتضن أحداثها، مثــل قصَّة "الصيد العظيم" ، و"الطراد" ، وهذا ما يرمي إليه الكاتب في ((تثبيت بعض الصور من حياة البادية . وكأنَّه يخشى عليها أن تزول ، أو تنمحي من خياله))[2] . وتثير قصصه في بعــدٍ آخر تساؤلات عديدة حول الظواهر الّتي لم يتمكّن العلم من الوصول إلى فهمها ، وتبحث فــي تلك الظواهر وتحيطها بإطار ميتافيزيقي فلسفي ، فهو رغم ثقته بالعلم إلاَّ أنه كثيراً ما يحاول ضحد الإيمان الكلِّي بقدرة العلم على إيجاد الإجابات الكافية والمقنعة دوما ، يقول: ((كان جهدي في قصصي تلك أن أبيّن ضعف العقل وسليلة العلم في إدراك خفايا النفس، أو أبيِّن فشلهما أمام مشاكل الإنسان الروحية والميتافيزيكيَّة*))[3]. وهذا الجهد الذي بدا ظاهراً في كثير من قصصه ، وإن كانت مؤطَّرةً بالواقع إلاَّ أنَّ مضمونها خياليٌّ ولامعقول ، كما في مجموعة " بنت الساحرة "الَّتي عبَّرت في قصصه عن عدم اطمئنانه للعلم والمنطق وذلك في تفسير الظواهر الخارقة ، وعن قدرة القدر في التدخل بحياة الإنسان في قصصه الّتي تعالج هذا الخيــالي عبــر إطــار واقعي، فنراه ((يحاول تقريب الخيالي أو المثالي أو اللامعقول بمعالجته الفنيَّة بحيث يجعلــه واقعيَّاً، ويعالج الواقعي فيجعله خياليَّاً أو مثاليّاً))[4].

ظهر تأثُّر العجيلي بالتراث العربي القديم في قصصه عبر استخدام الأســاليب الســرديَّة العربيَّة القديمة ، والاتكاء على الحكاية من خلال تقديم الحدث بواسطة راوٍ يقــص بطريقــة

1- يرفض العجيلي أن يعدّ رائد القصَّة القصيرة السوريَّة ، ويرى أنَّ الرائد هو فؤاد الشايب ، فالرائد هو الذي يفتح الطريق فيســلكه الآخرون ، ينظر : أشياء شخصيَّة : ص 95.

2- خشفة ، محمد نديم : " جدلية الإبداع الأدبي " ، ص 49 .

3- العجيلي ، عبد السلام : " أشياء شخصيَّة " ، ص 84 . (هكذا وردت في الأصل)

4- قنطار ، سيف الدين : " الأدب العربي السوري بعد الاستقلال" ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1977، ص 265 .

تقليديَّة ، إضافة إلى رصانة التعبير وجزالة الأسلوب، وفصاحة الحوار والسـرد ، واسـتخدام الألفاظ العلميّة ، وحرصه على صفتي الغرابة التشويق ، كما يؤكّد ذاته هذا الحرص بكونـه عاملاً مهمَّاً في إثارة انتباه القارئ وامتلاكه، وجعله مرتبطاً بالقصَّـة ،((لـولا التشـويق فـي قصصي الّتي كثيرا ما تكون معقَّدة الأفكارِ أو بعيدة المرامي لعزف قارئي عن متابعتها))[1].

وما يميِّز شخصيات قصصه أنَّها متنوعة ومختلفة تنسحب على المستويات كافَّة فيها الفـلاح والمثقَّف والحضري والبدوي والغني والفقير، كما يحرص علـى رسـم ملامحهـا الداخليَّـة والخارجيَّة ، بما يساعد على تحليل سلوكها وصراعاتها وأزماتها ، متَّبعاً وسائل عديـدة مثـل أحلام اليقظة والرسائل والمذكرات والطريقة الوصفيَّة غالباً . وهذه الشخصيات ، وإن اختلفـت مستويات تفكيرها فإنّها تعكس نظرته إلى الحياة . ويبدو أنَّ هذا الاختلاف يرتبط أيضاً بدور هذه الشخصيَّة في الصراع ، أو الأزمة الّتي تعيشها دون أن يكون ارتباطها هذا مفتاحاً للحل . فهي تسعى لتحقيق ما تصبو إليه ، ولكنَّها لاتصل في معظم القصص إلى مبتغاها ، كما أنَّهـا قـد لا تعدو أكثر من عنصرٍ يتضافر مع غيره من العناصر لإثبات الفكرة الّتي يريد إيصالها في القصَّة كما في " الحب والنفس " ، والخيل والنساء".

استطاع العجيلي في مجموعاته القصصية أن يكونَ رائد مذهبـه الخـاص ، متفـرّداً ، ومبتكراً في سعيه لتحديد نظرته تجاه الحياة والواقع ، وبامتلاكه أدوات فنيَّة تمثَّـل التزامـه ، وجديَّته في تقديم أعمالٍ مكتملة الشروط الفنيَّة ، فقد كان((في جملة أعماله الّتي قـدمها إلـى الأدب الشامي بخاصَّة والعربي بعامَّة ذلك الفنان الأصيل الذي يسعى دائمـاً نحـو الأفضـل، ويتلمَّس في سعيه الجدَّة والابتكار ، واستطاع أن يوجد لنفسه معرضاً لا تتكرَّر خطوطه ، فـإذا الإيماءة عن الإيماءة تختلف، وإذا اللمحة عن اللمحة تتمايز))[2] .

وإذا كانت فنَّ القصَّة محطَّ اهتمام النقَّاد ، فإنَّ العجيلي كان مميَّزاً بما تركه أيضـاً مـن كتب أخرى تصنَّف بالمنوَّعات مثل المقالات والمحاضرات الّتي ألقيت في مناسبات متعددة ، ثم قام بنشرها في كتبٍ عديدةٍ منها ؛ "حفنة من الذكريات "، و" وفي كـلِّ وادٍ عصـا "، "وجيـل الدربكـة"، "وذكريات أيام السياسة "بجزأيه ؛ الذي اختصر أيَّامه في العمل السياسي ، والكتـب الّتي ضمَّنها كثيرا من المواقف الّتي تعرض لها في ممارسته للطب ، والكتب الّتي تندرج تحت تصنيف أدب الرحلات ، وضمَّت مشاهداته ، وتجاربه في البلاد الّتي زارها . وفي الرواية ، فقد

1- العجيلي ، عبد السلام : " سبعون دقيقة حكايات " ، ص 49.

1- عدَّة مؤلفين : " دراسات في أدب عبد السلام العجيلي " ، تحرير : إبراهيم الجرادي ، ص89.

ترك لنا العجيلي رواياتٍ كتبها في أوقاتٍ متفرّقة ، دفعه سببٌ ما للخروج من إطار القصَّة إلى فضاء الرواية الشاسع . و يبدو أنَّ ضيق الوقت حال دون كتابة كثيرٍ من الروايات ؛ فكثير من القصص الَّتي كتبها كانت بذرة لرواية كبيرة مثل قصَّة " النهر سلطان" ، وهذا ما أدَّى إلى الإطالة بكتابة القصَّة لتصبح في حجمها بين القصَّة والرواية مثل " رصيف العذراء السوداء"، والفرق بينهما يكمن في الاختزال ، فالرواية في رأيه تحتاج إلى زمنٍ طويلٍ نسبياً ، يحيا الإنسان فيه على موضوعٍ بعينه، ويعيش فكرةً بعينها، حتى ينهي عمله الروائي[1]. وهذا ما يبرر انصراف الكاتب عن كتابة كثيرٍ من الروايات الَّتي بدأها ، ولم ينجز منها أكثر من بضع صفحات[2]. والأسباب ذاتها تفسِّر بقاء الكاتب سبعة أعوام في كتابة الجزء الأوَّل من رواية " قلوب على الأسلاك" [3] .

قدَّم العجيلي سبعة أعمالٍ روائيَّة : " باسمة بين الدموع " 1959، و رواية " ألوان الحب الثلاثة " بالاشتراك مع أنور قصيباتي ،1975، ورواية " قلوب على الأسلاك " 1974 ، ورواية " أزاهير تشرين المدمَّاة " 1977، ورواية " المغمورن" 1979، و رواية " أرض السيَّاد" 1998، وأخيراً رواية " أجملهنَّ "2001.

إنَّ ما يميِّز تلك الأعمال الروائية في معظمها اهتمامها ((برصد أكثر مفاصل التاريخ العربي الحديث حرارةً على المستويين القومي والقطري))[4]، وذلك بإضاءة مرحلة معيَّنة من مراحل الحياة السياسيَّة في سورية والفساد السياسي الذي ظهر في " باسمة بين الدموع " ، والحديث عن تجربة الوحدة بين سورية ومصر1958-1961 في " قلوب على الأسلاك " ، وتمجيد بطولات المقاتل العربي السوري في حرب تشرين 1973في رواية " أزاهير تشرين المدَّماة " ، والحديث عن قضية الفلاحين في منطقة الفرات في روايتي " المغموررون " و" أرض السيَّاد". وهذه الأعمال الروائيَّة تلتصق بالواقع التصاقاً مباشراً ؛ لأنَّها تجعله مادتها ، وتعيد تشكيله بطريقة تكون قادرةً على إضاءة تلك الجوانب على اختلافها ؛ لأنَّ الرواية -كما يراها

1- ينظر : العجيلي ، عبد السلام : " أشياء شخصيّة" ، ص 72-73.

2- يذكر العجيلي أسماء هذه الروايات كمشاريع لم تكتمل في حواره مع محي الدين صبحي مثل رواية " المجاهدون " و " مدير الناحية " ، إضافة إلى رواية " ألوان الحب الثلاثة" الَّتي كتب منها عشرات الصفحات ثمَّ طلب من أنور قصيباتي أن يكملها . ينظر: صبحي ، محي الدين : مطارحات فن القول ، حوارات مع أدباء العصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978 ص170.

3- ينظر : " أشياء شخصيَّة " : ص73 .

4- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربيَّة " ، ص 13.

العجيلي – تصوير لقطاع واسع من الواقع بما تدور فيه من أحداث متعددة ، وما ينشأ فيه من علاقات متشعِّبة وواسعة .

يضاف إلى هذه السَّمة الّتي تشترك فيها أغلب روايات العجيلي سمة أخرى ، وهي أنَّ هذه الروايات لا ترتكز إلى مركز ثقل معيَّن ، كما يرى العجيلي في رسالة بعث بها إلى د.حسام الخطيب الذي نشرها في دراسته لرواية باسمة بين الدموع مؤكِّداً على رأيه في الفرق بين القصَّة والرواية[1] ، فالقصَّة الّتي يكتبها ويصرُّ على تميزها من الرواية بالطول ، وتعدد الأحداث في قطاع واسع من الحياة ، يقول : ((إنِّي، في الرواية الّتي أكتبها ، وعلى الأصح في الروايتين اللتين كتبتهما، لا أريد أن أقف موقفي المحدود في القصَّة))[2] ، فهو يرفض تصنيف الرواية على أنَّها سياسيَّة أو عاطفيَّة ، وهذا ما تعكسه جميع أعماله الروائيَّة في عدم ارتكازها على ثقلٍ معيَّن، وامتزاج السياسي بالاجتماعي بالعاطفي لتقديم صورة واضحة الملامح لذلك القطاع الذي يلتزم بتجسيده عبر أعماله الروائيَّة كلِّها .

يضاف إلى هاتين السمتين سمة أخرى نجدها واضحة في أعماله الروائيَّة ، وهي كثرة الاستشهاد بالشعر والنوادر والحكايات ، واستلهامه للتراث الديني والمعرفي ، وكثرة المقاطع الوصفيَّة ، والاستطراد في المناقشات السياسيَّة والعلميَّة والفكريَّة الّتي تفيض بها الروايات، كما في رواية " باسمة بين الدموع" في حديثه عن الاستدلال الشعاعي ، وجلسات المتصوِّفة في أرض السيَّاد . والأشعار الَّتي تتردد في رواية أجملهنَّ و الاستذكارات الثقافية في الرواية نفسها، إضافة إلى الاستعانة برحلته إلى النمسا ، وزيارته لمناجم الملح في هلاين، ووصفه لمعالمهما الأثريَّة ، ومياه الدانوب . وهذه السمة تؤكِّد رغبة العجيلي في توسيع أفق العمل الروائي ليستوعب كلَّ تلك الأشياء دون أن تسقط الرواية في هوَّة التفكُّك ، وعدم الترابط ((بسبب تملّكه أدوات الكتابة الروائيَّة على نحوٍ حاذق من أسر قارئهِ منذ مفتتح الرواية إلى آخرها))[3]. وتؤكِّد أيضاً رغبته في الحديث عن الأشياء الَّتي تترك أثرها في داخله عبر توظيفها فنيًّا في الرواية ، فالكثير من الأحداث والمشاهدات والمقاطع الوصفيَّة في رواية " أجملهنَّ "– على سبيل المثال – تردَّدت في نصوصٍ سابقةٍ ، فاللافتة الملصقة على مؤخِّرة الأتوبيس لامرأة تدني شفتيها من سائق، ورد ذكرها في كتابه "سبعون دقيقة حكايات " وقصة انتحار الأرشيدوق

1– تلقى حسام الخطيب رسالة مطولة من المؤلف بتاريخ 12\6\1976 ، ألقى فيها الضوء على ظروف كتابة الرواية والقيمة الفنية للرواية ، ينظر : الخطيب ، حسام : " روايات تحت المجهر" ، ص213

3– المرجع السابق نفسه ، ص 213 .

3– الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربيَّة " ، ص14.

رودولف وحبيبته وبناء الكنيسة فوق الكوخ الذي شهد هذا الانتحار تردد ذكرها في قصـــص ، ومقالات عديدة فقد وردت في قصة " لقاء كلَّ مساء " من مجموعة " الخيل والنســاء" ، وورد ذكر الحكاية نفسها في "سبعون دقيقة حكايات"، وهو يرى بأنَّ هذه الأشياء تندرج تحت عنــوان الموحيات والدوافع ، ويعبّر عن هذه الفكرة بقوله : ((لاتزال تغريني كلَّما عادت إلى ذاكرتـــي بكتابة قصَّة حول جو الدير وقاطنيه))[1] ، إضافة إلى ورود مشاهدات أخرى ضمّنها روايته في كتابيه "دعوة إلى السفر، " وحكايات من الرحلات ".

إنَّ شخصيَّات أعماله الروائية كافَّة تتميّز بأنَّها متعلِّمة، مثقَّــفة، وواسعة الاطــلاع بمـــا تمتلكه من مخزون ثقافي ومعرفي كبير . أمّا الشخصيَّات النسائيَّة في رواياته تنتمي دوما إلـــى الطبقات الميسورة والراقية الارستقراطيَّة في المجتمع ، منفتحة فـــي علاقتهـــا مـــع الرجـــل ، تتصرف كما تشاء بحريَّة واسعة مثل شخصيَّة باسمة الَّتي تنتمي إلى تلـــك الطبقـــة بســـلوكها، وصفيَّة ونهاد وماجدة في " قلوب على الأسلاك " ، وندى في " المغمورون " وشـــهيناز فـــي " أرض السيَّاد " ماعدا ياسمين في" أزاهير تشرين المدمَّاة " فهي تنتمـــي إلـــى طبقـــة كادحـــة . والملاحظ في أغلب رواياته أنَّ العلاقات التي تقـــوم بـــين((شخصـــيتين متمـــايزتين طبقيَّـــاً واجتماعياً))[2]، وينشأ عن هذا التمايز صراع يتَّخذ مستويات عديدة ،وينتهي في أغلب حـــالات الحب إلى الإخفاق والفشل . ولكنَّها جميعاً تتسم بالوضوح ((فمعظم أبطال (عبد السلام العجيلي) واضحو الملامح النفسيَّ ، وواضحو الشخصيَّة ، وهذا دليل على اقتناعه بأدوارهم))[3].

تشكِّل المدينة بأمكنتها المتعددة فضاءً روائيًّا تدور فيه أحداث الروايـــة ، وتكـــوِّن بعـــداً يفرض قوانينه على الشخصيات الروائية الَّتي تخضع لمتغيراتٍ عديدة ، ودمشق هي المدينـــة الأكثر حضورا في رواياته ، ولاسيَّما الروايات الَّتي كتبها متأثراً بإقامته فيها خـــلال دراســـته الطب ، وعمله في السياسة ، إذ تحضر في رواياته " قلوب على الأسلاك " ، و "باســـمة بـــين الدموع " ، و" أزاهير تشرين المدماة " ، و" ألوان الحب الثلاثة" ، إضافة إلى حلب والرَّقـــة في " أرض السيَّاد " ، و" أجملهنّ " ، و"المغمورون " ؛ فالمكان في عمله الروائـــي يتضـــافر مـــع تكوين شخصياته الروائية بما يفسِّر كثيراً من تصرُّفاتها وآرائها .

1- العجيلي ، عبد السلام : " سبعون دقيقة حكايات" ، ص 54.

2- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربية" ، ص 14.

3- ابن ذريل: عدنان : " عبد السلام العجيلي دراسة نفسيَّة في الفن القصصي والروائي" ، دمشق ، 1970 ، ص 65 .

إنَّ الحديث عن حياة العجيلي صعبٌ جدّاً ، ويزداد صعوبة كلّما تقدّمت في الكتابة سطراً ، لأنَّ الأشياء التي أودُّ قولها تتناسل في ذاكرتي ، وتتّخذ مسارات مختلفة بما يقودني إلى العجز . وهذا الملحق هو محاولة بسيطة لقراءة حياته وسيرته الأدبيَّة بما يكفي لإضـــاءة بحثـــي الـــذي يختصُّ في دراسة الفن الروائي عند العجيلي ، وهو محاولة أخرى لسرقة الضوء بمـــا يكفـــي لإضاءة عملي ، والتعرّف أكثر على أديب شكّل علامة فارقة في دراستي بخاصَّة ، وفي الأدب العربي الحديث بعامَّة .

المصادر والمراجع

* المصادر :

- العجيلي ، عبد السلام :

1- " باسمة بين الدموع " : المكتب الــتجاري ، بيروت ، 1959 م .

2- " قلوب على الأسلاك ": الأهلــيَّة للنشر والتوزيع ، بيروت ، 1974 م .

3- " ألوان الحب الثلاثة (بالاشتراك مع أنور قصيباتي) " : دار العودة – دار الكندي ، بيروت – دمشق ، 1975 م .

4- " أزاهير تشرين المدماة " : وزارة الثقافة ، دمشق ، 1977 م .

5- " المغمورون" : دار الشرق ، بيروت ، ط1 ، 1979 م .

6- " أرض السيَّاد " : دار رياض الرَّيس للنشر ، لندن – بيروت ، ط1، 1998م.

7- " أجملهنّ " : دار رياض الرّيس للنشر ، لندن- بيروت ، ط1، 2001 م .

* المراجع :

أوّلاً : الكتب المؤلّفة :

- إبراهيم ، عبد الله : " المتخيَّل السردي – مقاربات نقديَّة في التناص والرؤى والدلالة" ، المركز الثقافي العربي ، بيروت– الدار البيضاء ، 1990 م .
- إبراهيم ، علي نجيب : " جماليات الرواية – دراسة في الرواية الواقعيَّة السوريَّة "، دار الينابيع ، دمشق ، ط1، 1994 م .
- البحراوي ، حسن : " بنية الشكل الروائي" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 1990 م .
- ابن ذريل ، عدنان : " أدب القصَّة في سوريَّة "، منشورات دار الفن الحديث العالمي .
- ابن ذريل ، عدنان : " الرواية السوريَّة – دراسة نفسيَّة " ، مطبعة الآداب والعلوم ، دمشق ، 1973 م .
- ابن ذريل: عدنان : عبد السلام العجيلي دراسة نفسيَّة في الفن القصصي والروائي ، دمشق ، 1970م .
- أبو منصور، فؤاد : " النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا– نصوص – جماليات– تطلعات" ، دار الجيل ، بيروت ط1، 1985 م .
- أبو هيف ، عبد الله : " اتجاهات النقد الروائي في سورية " ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط**1**، **2006** م .
- جدّوع ، محمد : " التاريخ و العجيلي" ، دار الفرقد ، دمشق ، ط1 ، 2006 م .

- الحاجي ، فاطمة سالم : " الزمن في الرواية الليبيَّة – ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً" ، الدار الجماهيريَّة للنشر والتوزيع والإعلان ، بنغازي ، ط1، 2000 م .
- حامد جابر، يوسف : " البنيوية في النقد العربي المعاصر" ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض ، العدد 128، ط1، 2004 م .
- خرماش، محمد : " إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، ج3–البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق" بدعم من وزارة التعليم العالي، مطبعة أنفو ، فاس ، ط1 ، 2001 م .
- خشفة ، محمد نديم : " جدلية الإبداع الأدبي – دراسة بنيوية في قصص عبد السلام العجيلي"، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ،1990 م .
- خشفة ، محمد نديم : " تأصيل النص – المنهج البنيوي التكويني لدى لوسيان غولدمان" ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1، 1997 م .
- الخطيب ، حسام : " القصة القصيرة في سورية – تضاريس وانعطافات" ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ، 1982 م .
- الخطيب ، حسام : " روايات تحت المجهر" ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1983 م .
- الخطيب ، حسام : " جوانب من الأدب والنقد في الغرب" ، منشورات جامعة البعث ، حمص، 2000–20001 م .
- الراغب ، نبيل : " موسوعة النظريات الأدبية " ، أدبيات ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2003 م .
- الرويلي ، ميجان(وسعد البازعي) : " دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تياراً

ومصطلحاً نقدياً معاصراً" ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ، طـ**2** ، **2000** م.

- سليمان، نبيل : " الرواية السورية 1967- 1977" ، وزارة الثقافة ، دمشق ،1982 م .
- سويرتي ، محمّد : " النقد البنيوي والنّص الروائي" ، دار أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، الجزء الثاني ، 1991 م .
- شاهين ، محمد : " آفاق الرواية – البنية والمؤثرات " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ط1 ، 2000 م .
- شحيّد ، جمال : " في البنيوية التركيبية ، دراسة في منهج لوسيان غولدمان" ، دار ابن رشد، بيروت ، ط1، 1982 م .
- الصالح ، نضال : " المغامرة الثانية في الرواية العربية –دراسات في الرواية العربيَّة" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2000 م .
- الصالح ، نضال : " من التخييل إلى التأويل – دراسات في الرواية العربيَّة ونقدها" ، نون 4 للنشر والطباعة والتوزيع ، حلب ، ط1 ، 2007 م .
- صبحي ، محي الدين : " مطارحات في فن القول. حوارات مع أدباء العصر" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978 م .
- عبد الغني ، مصطفى : " الاتجاه القومي في الرواية " ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد 188 ، 1994 م .
- عبود ، عبده : " الأدب المقارن – مدخل نظري ودراسات تطبيقيَّة " ، منشورات جامعة البعث، حمص ، 1997- 1998 م .
- العجيلي ، عبد السلام : " الخائن " ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، 1960 م .

- العجيلي ، عبد السلام : " أشياء شخصية " ، دار الحقائق ، مكتب الكرمل للدراسات ، بيروت ، ط2 ، 1980 م .
- العجيلي ، عبد السلام : " سبعون دقيقة حكايات " ، دار الكاتب العربي ، بيروت ، 1978م.
- العجيلي ، عبد السلام : " في كلِّ وادٍ عصا " ، دار الحوار ، سورية – اللاذقية ، ط 1، 1984 م .
- العجيلي ، عبد السلام : " محطَّات في الحياة " ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1995 م .
- العجيلي ، عبد السلام : " ذكريات أيَّام السّياسية " ، الجزء الثاني ، دار رياض الرّيس ، بيروت، ط1، 2000 م .
- العجيلي ، عبد السلام : " ذكريات أيام السّياسة" ، الجزء الأول ، دار رياض الرّيس ، بيروت، ط1، 2002 م .
- العجيلي ، عبد السلام : " جيش الإنقاذ – صور منه – كلمات عنه " ، دار كلمات ، حلب ، ط1، 2005 م .
- العجيلي ، عبد السلام : " مقامات عبد السلام العجيلي وأشعاره" ، دار رياض الريس ، ط1 ، 2007 م .
- عدة مؤلفين : " دراسات في أدب عبد السلام العجيلي" ، تحرير وإشراف إبراهيم الجرادي ، دار الأهالي ، دمشق ، ط1 ، 1988م .
- عدَّة مؤلفين : " المشاريع الوحدوية العربيَّة 1913–1989 " ، دراسة توثيقيَّة ، إعداد الدكتور : يوسف خوري ، مركز الوحدة العربيَّة ، بيروت ، ط2، 1990 م .
- عدة مؤلفين : " عبد السلام العجيلي جوهرة الفرات " ، إعداد وتوثيق د. علي القيِّم الدكتور ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط1 ،2006 م .

- عدّة مؤلفين : " خصوصيَّة الرواية العربيَّة ، مهرجان العجيلي الثاني " ، إعداد : ماجد رشيد العويد ، تقديم : نبيل سليمان دار الينابيع ، ط1 ، 2007م.
- عزّام ، محمّد : " وعي العالم الروائي – دراسات في الرواية المغربيَّة " ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1990 م .
- عزّام ، محمّد : شعريَّة الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2005م.
- عصفور ، جابر: " نظريات معاصرة " ، دار المدى ، دمشق ، ط1، 1998م .
- عصفور ، جابر : " زمن الرواية " ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ،1999 م .
- علوش ، سعيد : " الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي 1960–1975" ، دار الكلمة ، ط1 ، 1981م .
- العيد ، عبد الرزاق : " في سوسيولوجيا النص الروائي – دراسات في الرواية ، دار الأهالي للطباعة والنشر ، دمشق ، ط1 ، 1988 م .
- فضل ، صلاح : " نظرية البنائية في النقد الأدبي" ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1، 1998م.
- الفيصل ، سمر روحي : " ملامح الرواية السورية" ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1979 م .
- الفيصل ، سمر روحي : " تجربة الرواية السورية" ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1985م.
- الفيصل ، سمر روحي : " الاتجاه الواقعي في الرواية العربيّة السوريّة " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1986 م .

- الفيصل ، سمر روحي : " بناء الرواية العربية السورية 1980\990" ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 1995م .
- الفيصل ، سمر روحي : " الرواية العربيَّة – البناء و الرؤيا– مقاربات نقديَّة " ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2003 م .
- قاسم ، سيزا : " بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ " ، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ، القاهرة ، 1984 م .
- قرانيا ، محمّد : " الستائر المخمليَّة – دراسة الملامح الأنثويَّة في الرواية السورية حتى عام 2000" ، منشورات اتّحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2004 م .
- القصرواي ، مها حسن : " الزمن في الرواية العربية " ، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت – عمَّان ، ط1 ، 2004 م .
- قنطار ، سيف الدين : " الأدب العربي السوري بعد الاستقلال" ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1977م .
- لحمداني ، حميد : "بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي" ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط1 ، 1991 م .
- لحمداني ، حميد : " النقد الروائي والإيديولوجيا – من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي" ، المركز الثقافي العربي، بيروت ـــ الدار البيضاء ، ط1، 1990م .
- مبروك ، مراد عبد الرحمن : " بناء الزمن في الرواية المعاصرة ـــ رواية تيار الوعي نموذجاً (1967– 1994)" ، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب ، 1998 م .
- مرتاض ، عبد الملك : " في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد " ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت العدد 240 ، ط1 ، 1998 م .

- المرعي ، حسين : " أعلام الحركة الأدبية في الرقة" ، مطابع ألف باء الأدب، دمشق، ط1، 1985م .

- النعيمي ، أحمد حمد : " إيقاع الزمن في الرواية العربيَّة المعاصرة" ، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت – عمان ، ط1 ، 2004 م .

- يقطين ، سعيد : " تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير) " ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – بيروت ، ط4 ، 2005 م .

ثانياً : الكتب المترجمة :

- باختين ، ميخائيل: " الكلمة في الرواية " ،ترجمة : يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 م .

- بارت ، رولان: " النقد البنيوي للحكاية "، ترجمة : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط1 ، 1988 م .

- بارت ، رولان : " مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص " ترجمة : منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1993 م .

- باشلار ، غاستون : جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسا، بغداد ، دار الجاحظ للنشر ، 1980 م .

- زيما، بيير: " النقد الاجتماعي – نحو علم اجتماع للنص الأدبي" ، ترجمة عايدة لطفي ــ مراجعة أمينة رشيد وسيد البحراوي ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1991 م .

- سلدن ، رامان : " النظرية الأدبية المعاصرة" ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1996 م .

- غولدمان ، لوسيان: " المادية الديالكتيكية وتاريخ الأدب والفلسفة " ، ترجمة : نادر ذكرى ، دار الحداثة ، بيروت ، ط1، 1981 م .

- غولدمان ، لوسيان : " مقدمات في سوسيولوجية الرواية " ترجمة: بدر الدين عرودكي ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط1 ، 1993 م .

فهرس البحث

الموضوع **الصفحة**

الموضوع **الصفحة**

الموضوع **الصفحة**

الموضوع **الصفحة**